BATI KANONU

ÇAĞLARIN EKOLLERİ VE KİTAPLARI

HAROLD BLOOM

Çiğdem Pala Mull çevirisiyle

İTHAKİ > EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

ithaki

Harold Bloom

ABD'nin en iyi edebiyat eleştirmenlerinden biri olarak gösterilen Bloom, 11 Temmuz 1930'da doğdu. Cornell ve Yale üniversitelerinde eğitim gördükten sonra, mezun olduğu Yale'de ders vermeye başladı. Yayımladığı otuzun üzerinde kitabın kırktan fazla dile çevrilmesi sayesinde dünyaca tanınan bir yazar haline gelen Bloom, klasik edebiyatın yanı sıra modern edebiyat, dinler tarihi ve özellikle Shakespeare hakkındaki yetkinliğiyle ön plana çıkmıştır.

Batı Kanonu
Harold Bloom

Orijinal Adı: *The Western Canon*

İthaki Yayınları - 954

Yayına Hazırlayanlar: Melis Oflas & Müge Karahan
Kapak Tasarımı: *Şükrü Karakoç*
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: *Kübra Tekeli*
1. Baskı, Ağustos 2014, İstanbul

ISBN: 978-605-375-403-9

Sertifika No: 11407

İthaki™ Penguen Kitap-Kaset Bas. Yay. Paz. Tic. Ltd. Şti.'nin yan kuruluşudur.
Bahariye Cad. Dr. İhsan Ünlüer Sok. Ersoy Apt. A Blok No: 16/15 Kadıköy - İstanbul
Tel: (0216) 330 93 08 – 348 36 97 Faks: (0216) 449 98 34
editor@ithaki.com.tr – www.ithaki.com.tr – www.ilknokta.com

Kapak, İç Baskı: Deniz Ofset Matbaacılık
Gümüşsuyu Cad. Topkapı Center, Odin İş Merkezi No: 403/2 Topkapı-İstanbul
Tel: (0212) 613 30 06 - Faks: (0212) 613 51 97
Sertifika No: 29652

Harold Bloom

BATI KANONU

Çağların Ekolleri ve Kitapları

Çeviren: Çiğdem Pala Mull



ANNE FREEGOOD için

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR

Editörlerim Anne Freegood ve Pat Strachan, temsilcilerim Glen Hartley ve Lynn Chu bu kitabın ortaya çıkmasında çok önemli rol oynadılar. Richard Poirier, John Hollander, Perry Meisel ve Roberto Gonzales, kitabın yazılışı sırasında beni cesaretlendirip tavsiyelerini esirgemediler. Asistanım Martha Serpas, kitabın revizyon aşamasında çok yardımcı oldu ve son şeklini almasında önemli rol oynadı. Yale Üniversitesi'nin kütüphaneleri, kırk yılı aşkın süredir, benim sonsuz kaynağım oldu ve çalışma alışkanlıklarıma stoik bir şekilde katlandı.

–HAROLD BLOOM
Timothy Dwight College
Yale University

ÖNSÖZ VE GİRİŞ

Bu kitapta yirmi altı yazar, belli bir nostalji duygusuyla incelenmektedir, çünkü ben bu çalışmada, bu yazarları kültürümüzde kanon ya da otorite yapan özellikleri ayırt etmeye çalışıyorum. "Estetik değer" bazen bir gerçeklikten çok Immanuel Kant'ın bir önermesiymiş gibi düşünülür ancak bir hayat boyu okuma faaliyetimde benim deneyimim böyle olmamıştır. Bununla birlikte her şeyin parçalandığı, merkezin tutmaz hale geldiği ve bir zamanlar "eğitimli dünya" denilen şeyin üzerine tam bir anarşinin hâkim olduğu süreç başlamıştır. Sahte kültürel savaşlar beni pek ilgilendirmez, içinde bulunduğumuz sefalet ile ilgili söylemek istediklerim birinci ve son kısımlarda söylenmiştir. Burada bu kitabın düzenlenişini açıklamak ve bir zamanlar Batı Kanonu içinde sayılan yüzlerce yazardan sadece yirmi altısını seçmemin nedenlerini belirtmek istiyorum.

Yeni Bilim adlı eserinde Giambattista Vico, üç fazlı bir döngü ortaya atmıştır: Teokratik, Aristokratik, Demokratik ve ardından Yeni Teokratik Çağ'ın geleceği bir kaos. Joyce, *Finnegans Wake* adlı eserinin düzenlemesinde Vico'dan hem ciddi hem de esprili bir şekilde yararlanmıştır. Ben de *Wake*'in izinden gittim ama Teokratik Çağ'ın edebiyatını dışarıda bıraktım. Her ne kadar katı kronolojik sıraya sadık kalmasam da benim tarihsel seyrim Dante ile başlayıp Samuel Beckett ile sona erer. Bu nedenle Aristokratik Çağ'a Shakespeare ile başladım çünkü o Batı Kanonu'nun merkezi figürüdür. Diğer bütün yazarları da Shakespeare ile ilişkili olarak değerlendirdim. Onu etkilemiş olan Chaucer ve Montaigne'den (Milton, Dr. Johnson, Goethe, Ibsen, Joyce ve Beckett da aralarında olmak üzere) ondan etkilenmiş nice yazara ve hatta onu reddetmeye kalkan yazarlara (özellikle Tolstoy ve Earl of Oxford'un "Stratfordlu adam"ın eserlerini yazdığını iddia ederken bile Shakespeare'i özümseyen Freud gibi) varıncaya kadar inceledim.

Buradaki yazar seçimleri göründüğü kadar keyfi değildir. Onlar hem yücelikleri hem de temsil güçleri nedeniyle seçilmişlerdir: Yirmi altı yazar hakkında bir kitap yazmak mümkündür ama dört yüz yazar hakkında bir kitap yazmak mümkün değildir. Şüphesiz Dante'den bu yana başlıca Batılı yazarlar buradadır: Chaucer, Cervantes, Montaigne, Shakespeare, Goethe,

Wordsworth, Dickens, Tolstoy, Joyce ve Proust. Ancak Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spenser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Puşkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoyevski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Çehov, Yeats, D.H. Lawrence ve daha birçok yazar neredadir? Ulusal kanonları önemli figürleri ile temsil etmeye çalıştım: İngiltere için Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth ve Dickens; Fransa için Montaigne ve Molière; İtalya için Dante; İspanya için Cervantes; Rusya için Tolstoy; Almanya için Goethe; Güney Amerika için Borges ve Neruda; ABD için Whitman ve Dickinson. Başlıca oyun yazarları, Shakespeare, Molière, Ibsen ve Beckett; romancılar Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoy, Proust, Joyce ve Woolf da buradadır. Dr. Johnson, Batı edebiyat eleştirisinin en büyük ustası olarak buradadır, ona rakip olabilecek birini bulmak çok güç.

Vico, *ricorso*'dan ya da ikinci Teokratik Çağ'ın geri dönüşünden önce bir Kaos Çağı'nı öngörmemiştir; ancak içinde bulunduğumuz yüzyılı, her ne kadar Demokratik Çağ'ın devamıymış gibi görünse de Kaos Çağı olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. Bu çağın kilit yazarları Freud, Proust, Joyce ve Kafka'dır. Onlar bu çağın edebi ruhunun kişileşmiş halleridir. Freud kendisini bir bilim insanı olarak görmüştü ama o, şimdiden Şamanizm'in uzun tarihinde bir dönem olarak itibarı düşürülen (ya da yükseltilen) bir tedavi şeklinin kurucusu olarak değil, Montaigne ve Emerson gibi büyük bir denemeci olarak yaşayacaktır. Keşke burada sadece Neruda ve Pessoa'ya değil, başka modern şairlere de yer olsaydı. Ancak yüzyılımızda hiçbir şair *Kayıp Zaman*ın *İzinde*, *Ulysses* ya da *Finnegans Wake*'e, Freud'un makalelerine ya da Kafka'nın meselleri ve hikâyelerine denk eserler vermemiştir.

Bu yirmi altı yazarın çoğu için, bir yazarı ya da eseri kanonsal yapan şey nedir sorusunu sorarak mükemmellik ile doğrudan yüzleşmeye çalıştım. Bu sorunun cevabı sıklıkla tuhaflık oldu. Ya özümsenmesi imkânsız bir özgünlük ya da bizi tamamen içine alan ve artık tuhaf olarak görmediğimiz bir özgünlüktür. Walter Pater, Romantizmi, güzelliğe tuhaflığı eklemek olarak tanımladı ama bence bu şekilde sadece romantikleri değil bütün kanonsal eserleri tanımlamış oldu. Başarı döngüsü *İlahi Komedya*'dan *Oyun Sonu*'na kadar gider, bir tuhaflıktan başka bir tuhaflığa doğru. Kanonsal bir eseri ilk kez okuduğunuzda beklentilerinizin karşılanmasından ziyade tuhaf, tekinsiz bir şaşkınlıkla karşılaşırsınız. İlk kez okunduklarında *İlahi Komedya*, *Kayıp Cennet*, *Faust II. Bölüm*, *Hacı Murat*, *Peer Gynt*, *Ulysses* ve *Canto general*'in ortak noktası onların tekinsizliğidir, sizi alışık olduğunuz yerde, evinizde yabancı hissettirmeleridir.

Görebileceğimiz en geniş yazar olan Shakespeare, çoğunlukla tam tersi bir izlenim yaratır: Bizi dışarıda, uzaklarda, yabancı yerlerde evimizde hissettirir. Onun özümseme ve etkileme gücü eşsizdir ve evrensel performanslarına ve eleştiriye sürekli bir güçlük getirmektedir. Günümüzde Shakespeare eleştirilerinin ("kültürel materyalist" Neo-Marksistler, "Yeni Tarihselci" Foucaultcular, Feministler) bu güçlükle baş etmeye çalışmaktan vazgeçmiş olmalarını üzücü ve saçma buluyorum. Shakespeare eleştirisi onun estetik üstünlüğünden kaçış durumundadır ve onu İngiliz Rönesansı'nın "toplumsal enerjileri"ne indirgemek üzere çalışır. Adeta Lear, Hamlet, Iago, Falstaff'ın yaratıcısıyla, onun çömezleri John Webster ve Thomas Middleton arasında estetik yetenek açısından özgün bir fark yokmuş gibi. En iyi yaşayan İngiliz edebiyatı eleştirmeni Sir Frank Kermode, *Forms of Attention* (1985) adlı eserinde kanonun kaderi, yani aslında Shakespeare'in kaderi hakkında, bildiğim en açık uyarıyı yapmıştır:

> Bilgi ile fikir arasındaki farkı reddeden, zamana dayanıklı ama mantığa dayanıklı olmayan hayatta kalma araçları olan kanonlar şüphesiz ortadan kalkabilir; eğer insanlar bu türden şeylerin olmaması gerektiğini düşünürlerse onları ortadan kaldıracak yolları da gayet güzel bulabilirler. Kanonların savunması artık merkezi, kurumsallaşmış iktidar tarafından yapılamaz; artık mecbur tutulamazlar ama eğitim kurumlarının, onlar olmadan normal işleyişlerini, eleman almalar da dahil olmak üzere, nasıl sürdüreceklerini görmek de zordur.

Frank Kermode'un bahsettiği kanonları ortadan kaldırma yolları işlemeye başladı ve süreç oldukça ilerledi. Bu kitabın defalarca açıkladığı gibi, Kanon'u sözde (ve var olmayan) ahlaki değerler açısından savunan sağ kanat ile kendi sözde (ve var olmayan) toplumsal değişim programlarını geliştirmek için Kanon'u devirmek isteyen, benim Kırgınlar Ekolü dediğim akademik ağ arasındaki güncel tartışma ile ilgilenmiyorum. Umarım bu kitap, Batı Kanonu için bir ağıt haline gelmez. Umarım belli bir noktada bir geri dönüş olacaktır ve koyun sürüleri kendilerini uçurumdan aşağı atmayı bırakacaklardır. Kitabın sonundaki, özellikle bizim yüzyılımızdaki kanonsal yazarlar kataloğunda, hayatta kalma olasılıklarına dair alçakgönüllü bir kehanette bulundum.

Edebi bir esere kanonsal statü kazandırabilecek özgünlüğün bir işareti ya asla tamamen özümseyemediğimiz ya da bizim için öylesine kabul görmüş ve artık kendine özgülüğünü göremediğimiz türden bir tuhaflıktır. Dante birinci olasılığın en geniş örneğidir ve Shakespeare de baskın bir şekilde ikinci olasılığın örneğidir. Daima çatışan Walt Whitman ise paradoksun iki tarafına da örnek gösterilebilir. Shakespeare'den sonra olduğu gibi kabul görmüşlüğün en büyük temsilcisi olan İbrani İncili'nin ilk yazarı, 19. yüzyıl İncil araştırmacıları tarafından Yahvist ya da J olarak isimlendirilen figürdür. (J harfi İbrani Yehova'nın Almanca yazılışından ya da İngilizcedeki Jehovah'dan gelir, bir seferlik bir yazım hatasının sonucudur.) Homeros gibi J de zamanın karanlık koridorlarında kaybolmuş biridir. Kudüs'te ya da Kudüs yakınlarında üç bin yıl kadar önce, Homeros'un yaşadığı ya da icat edildiği zamanlardan çok daha önce yaşamış olarak düşünülür. J'nin tam olarak kim olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz. Tamamen içsel ve öznel temellerle, J'nin Kral Süleyman'ın sarayında, yüksek kültürün, büyük oranda dini kuşkuculuğun ve psikolojik sofistikeliğin olduğu bir ortamda yaşayan bir kadın olduğunu iddia ediyorum.

Book of J (J'nin Kitabı) adlı kitabımı eleştiren bir kurnaz, sonuna kadar gitme cesaretini göstermediğim ve J'yi Ana Kraliçe Bathsheba olarak ortaya koymadığım için beni azarlamıştı. Bathsheba, kocası Uriah'ın, Kral David tarafından planlanan bir şekilde savaşta ölmesiyle, Kral'ın sarayına alınan Hititli bir kadındır. Geç kalınmış olsa da bu öneriyi mutlulukla kabul ederim: Süleyman'ın annesi Bathsheba hayranlık uyandıran bir adaydır. Süleyman'ın sonu kötü olan oğlu ve halefi Rehoboam hakkındaki karanlık fikirleri Yahvist metninde ima edilir ve bu haliyle oldukça açıklanabilir durumdadır; İbrani ataların ironik sunumları ve Hagar ile Tamar gibi kadın yabancılara ve ataların eşlerine gösterdiği hoşnutluk da açıklanabilir. Ayrıca, sonradan Tevrat haline gelmiş olan kitabın ilk yazarının bir İsrailli değil de Hititli bir kadın olması da J'ye uygun bir ironidir. Kitapta Yahvist'e dönüşümlü olarak J ya da Bathsheba olarak gönderme yapacağım.

Yazar J, şimdi Genesis, Exodus ve Numbers (Yaradılış, Göç ve Sayılar) dediğimiz bölümlerin özgün yazarıydı ancak onun yazdıkları beş yüzyıllık bir süre zarfında bir dizi redaktör tarafından sansürlendi, revize edildi, sıklıkla feshedildi ya da çarpıtıldı ve Babil'deki sürgünden dönüş döneminde Ezra ya da onun takipçilerinden birinin dönemine kadar geldi. Bu revizyonları yapanlar, papazlar ve kült kâtiplerdi. Onlar, Bathsheba'nın Yehova portresinde kullandığı ironik özgürlükten fazlasıyla rahatsız olmu-

şa benzerler. J'nin Yehova'sı insandır, fazlasıyla insan: Yer, içer, sık sık sinirlenir, yaptığı yaramazlıklardan zevk alır, kıskanç ve kindardır, sürekli kayırmacılık yaparken adaletten dem vurur ve kutsamasını elit bir gruptan bütün İsraillilere yöneltmek için kendine izin verirken oldukça yoğun bir endişe atağı geçirir. Bu çılgına dönmüş ve acılar çeken insan topluluğunu Sina Çölü'nden geçirirken öylesine çılgın ve tehlikeli bir hale gelmiştir ki J yazarı, şimdiye kadar bütün yazarlar içinde dine en çok küfreden yazar olarak anılmayı hak eder.

Bildiğimiz kadarıyla J destanı, İsraillilerin acı çeken liderine Vaat Edilen Toprakların belirtisinden fazlasını göstermeyi reddettikten sonra, Yehova'nın, peygamberi Musa'yı kendi elleriyle, işaretlenmemiş bir mezara gömmesiyle sona erer. Bathsheba'nın başyapıtı, Yehova ile Musa'nın arasındaki ilişkinin hikâyesidir, Yehova'nın gönülsüz peygamberini sürprizli bir şekilde seçmesinden, Musa'yı nedensiz yere öldürme teşebbüsüne ve bunun sonucu olarak hem Tanrı'yı hem de onun seçilmiş peygamberini mustarip eden kedere kadar giden ironi ya da trajedinin ötesinde bir anlatıdır.

İlahi olanla insan arasındaki duygu karmaşası, J'nin en büyük icatlarından biridir, tanımakta güçlük çektiğimiz, kalıcı hale gelmiş bir özgünlüğün işaretidir; çünkü Bathsheba'nın anlattığı hikâyeler bizi içine almıştır. Bu kanon-yaratan özgünlüğün içindeki mutlak şok, Batı'nın Tanrı'ya tapmasının (Yahudilerin, Hıristiyanların ve Müslümanların), her ne kadar sözde mütedeyyin revizyonistler tarafından seyreltilmiş olsa da edebi bir karaktere, J'nin Yehova'sına tapmak olmasıdır. Bununla karşılaştırılabilecek diğer şoklar, Hıristiyanların sevdiği İsa'nın, büyük ölçüde Markos İncili'nin yazarı tarafından icat edilmiş bir edebi karakter olduğunu fark etmemiz ve Kuran'ı okuduğumuzda sadece bir sesi, Peygamber Muhammed'in kayda aldığı Allah'ın sesini duymamızdır. Belki bir gün, 21. yüzyıla girdiğimizde, Mormonizm, en azından Batı Amerika'nın en baskın dini haline geldiğinde, bizden sonra gelenler, *The Pearl of Great Price* ve *Doctrines and Covenants* adlı kitaplarında hakiki Amerikan mesihi Joseph Smith'in cesur vizyonu ile karşılaştıklarında benzer bir şok yaşayacaklardır.

Kanonsal tuhaflık bu türden bir cüretin şoku olmadan da var olabilir ancak gelenekle mücadele ederek kazanan ve Kanon'a katılan her eserin başlangıcında özgünlüğün keskin tadı daima bulunmalıdır. Eğitim kurumlarımız, yaşamda olduğu kadar edebiyatta da rekabeti suçlayan idealist kırgınlarla doludur ancak bu hakikati ortaya çıkarmış olan antik Yunanlar ile

Burckhardt ve Nietzsche'ye göre estetik ve mücadele birdi. Homeros'un öğrettiği şey çatışma poetikasıdır ve bu ders ilk önce rakibi Hesiod tarafından öğrenilmiştir. Platon'un tamamı, eleştirmen Longinus'un gözüyle, onun Homeros ile olan sürekli çatışmasından ibarettir. Homeros, *Devlet*'ten atılmıştır ama bu boşuna olmuştur çünkü Platon değil Homeros, Yunanların okul kitabı olarak kalmıştır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Stefan George'a göre "çağların kitabı ve ekolüdür" ama bu söz her şeyden çok şairler için geçerlidir ve bu kitapta tekrar tekrar gösterileceği üzere, Shakespeare'in oyunlarına en iyi şekilde uyar.

Çağdaş yazarlar, Shakespeare ve Dante ile rekabet etmeleri gerektiğini duymak istemezler ama Joyce'u, modern Batılı yazarlar arasında sadece Beckett, Proust ve Kafka ile paylaştığı saygıdeğerliğe ve mükemmeliyete ulaştıran şey, işte bu mücadeledir. Edebi başarının temel arketipi daima Pindar olacaktır. O, aristokratik atletlerinin yarı ilahi zaferlerini överken üstü kapalı bir şekilde kendi zafer şiirlerinin bütün muhtemel rakiplere karşı kazanılmış zaferler olduğu fikrini ifade eder. Dante, Milton ve Wordsworth, Pindar'ın kilit metaforu olan palmiyeyi kazanmak için yarışmayı tekrar ederler. Bu her türden dindar idealizmle garip bir şekilde çelişen bir seküler ölümsüzlüktür. Hakkında ironik olmamak için mücadele ettiğimiz "idealizm" şimdilerde okullarımızda ve üniversitelerimizde çok revaçtadır. Eğitim kurumlarımızda, tarihi adaletsizlikleri yok etme ve sosyal uyum adına bütün entelektüel ölçütler artık terk edilmiştir. Pragmatik olarak, "Kanon'un genişlemesi" Kanon'un mahvolması anlamına gelmiştir çünkü öğretilenler içinde kadın, Afrikalı, Hispanik ya da Asyalı yazarların en iyileri yoktur. Onun yerine kimliklerinin büyük bir bölümü olarak, geliştirdikleri kırgınlıktan fazla verebilecek bir şeyi olmayan yazarlar vardır. Bu tür bir kırgınlıkta ne tuhaflık ne de özgünlük vardır; eğer böyle olsaydı bile Yahvist ile Homeros'un, Dante ile Shakespeare'in, Cervantes ile Joyce'un mirasçılarını yaratmaya yetmezdi.

Bir zamanlar "etkilenme endişesi" diye adlandırdığım eleştirel kavramın yaratıcısı olarak, Kırgınlar Ekolü'nün, bu türden bir kavramın sadece Ölü Beyaz Avrupalı Erkekler için kullanılabileceği ve kadınlar ile "Çokkültürcüler" için uygun olmadığını eleştirisi ile karşılaştım. Böylece feminist ponpon kızları, kadın yazarların yamalı yorganı yaratırken birbirleriyle sevgiyle işbirliği yaptıklarını iddia ederken, Afrikalı Amerikalı ve Chicano edebiyat aktivistleri daha da ileri gidip her türlü etkilenmeden (kirlenmeden) bağımsız olduklarını iddia ederler: Her biri daha günün ilk saatlerinde birer

Adem'dir. Tıpkı şimdi olduğu gibi, olmadıkları bir zamanı bilmezler; kendi kendilerini doğurmuş, kendi kendilerini yaratmışlardır. Şairlerin, oyun yazarlarının, nesir yazarlarının iddiaları gibi, her ne kadar bir yanılgı içinde olsalar da bu iddialar da sağlıklı ve anlaşılabilirdir. Ama sözde edebi eleştirmenlerin açıklamaları olarak bu türden iyimser iddialar ne doğrudur ne de ilginç. İnsanın ve yaratıcı edebiyatın doğasına karşı gelir. Anlaşılması güç ve sıkıntılı bir edebi etkilenme süreci olmadan güçlü, kanonsal bir edebiyat olamaz. Eleştirmenlerin saldırısı altında, etkilenme teorimi ben bile tanımıyorum çünkü saldırdıkları şeyin benim fikirlerimle uzaktan yakından bir ilgisi yok. Bu kitaptaki Freud ile ilgili bölümün gösterdiği üzere, ben Shakespeare ya da herhangi bir yazarın Freudcu bir okumasını değil Freud'un Shakespeareci bir okumasını tercih ederim. Etkilenme endişesi, gerçek ya da edebi ata hakkında bir endişe değildir. Şiir, roman ya da oyunun içinde ve onun tarafından edinilmiş bir endişedir. Her güçlü edebi eser, öncü bir metni ya da metinleri yaratıcı bir şekilde yanlış okur ve böylece yanlış yorumlar. Özgün bir kanonsal yazar eserinin endişesini içselleştirmiş ya da içselleştirmemiş olabilir ama bunun pek bir önemi yoktur: Güçlü bir şekilde başarılmış bir eser endişenin kendisidir. *Tarihi Retoriğe Doğru* (Towards Historical Rhetorics) adlı eserinde bu nokta Peter de Bolla tarafından iyi bir şekilde ifade edilmiştir:

> Endişenin bir tanımı olarak Freudcu aile romansı, oldukça zayıf bir okumayı temsil eder. Bloom için "etkilenme" hem bir tropolojik kategori, şiirsel geleneği belirleyen bir figür hem de psişik, tarihi ve imgesel bir komplekstir... etkilenme metinler arasındaki ilişkileri tanımlar, metinlerarası bir olgudur... hem içsel, psişik savunma (şairin endişe deneyimi) hem de metinlerin birbiriyle dışsal tarihi ilişkisi, şiirsel yanlış okumanın sebebi değil sonucudur.

Şüphesiz bu özet, benim edebi etkilenme sorunsalıyla ilgili düşünce girişimlerime aşina olmayanlar için fazla detaylı görünebilir ama de Bolla, şimdilerde tehdit altında olan Batı Kanonu'nu incelediğim bu çalışmanın başında benim için iyi bir başlangıç noktası sağlar. Gelenek sadece nesilden nesle bir geçiş ya da yumuşak bir aktarım süreci değildir; aynı zamanda geçmişteki deha ile şimdiki yönelimler arasında bir çatışmadır ve kazananın ödülü de edebi olarak hayatta kalmak ya da kanona dahil edilmektir. Bu çatışma, sosyal kaygılar, herhangi bir neslin sabırsız idealistlerinin yargıla-

rı, Marksistlerin "bırakın ölüler ölüleri gömsün" demeleri ya da sofistlerin kütüphaneyi Kanon yerine ve arşivi de ayırt edici ruh yerine koyma girişimleriyle çözülmeyecektir. Şiirler, hikâyeler, romanlar, oyunlar, daha önce yazılmış olanlara tepki olarak ortaya çıkarlar ve bu tepki sonradan gelen yazarların okuma ve yorumlama eylemlerine bağlıdır.

Öncü edebiyat eserlerinin bu okumaları, kısmen savunma şeklindedir; eğer sadece takdir etme amaçlı olsalardı, yeni yaratılar kısıtlanmış olurdu ve bu sadece psikolojik nedenlerle olmazdı. Buradaki mesele Ödipal rekabet değil güçlü ve özgün edebi yaratımın doğasıdır; mecazi dil ve onun değişimleridir. Yeni metaforlar, daima önceki metaforlardan bir ayrılışı ifade eder ve bu ayrılış da kısmen daha önceki mecazi dilin reddedilmesine bağlıdır. Shakespeare, Marlowe'u bir başlangıç noktası olarak kullanır. *Titus Andronicus*'taki Aaron ve III. Richard gibi Shakespeare'in kötü kahramanları, Marlowe'un Maltalı Yahudi'si Barabas'a fazlasıyla yakındır. Shakespeare kendi Venedikli Yahudi'si Shylock'u yarattığında kötü karakterin konuşmasının metaforik temeli radikal bir şekilde değişmiştir. Shylock, Barabas'ın güçlü bir yanlış okuması ya da yaratıcı bir yanlış yorumudur. Öte yandan Aaron karakteri, özellikle mecazi dil açısından, Barabas'ın bir tekrarına daha yakındır. Shakespeare, *Othello*'yu yazdığında, bütün Marlowe izleri ortadan kalkmıştı: Iago'nun kendi kendini eğlendiren kötü kahramanlığı, abartılı Barabas'ın kendi kendini öven aşırılıklarından bilişsel olarak çok daha derin ve imgesel olarak da çok daha rafinedir. Iago'nun Barabas ile ilişkisi, Shakespeare'in, öncüsü Marlowe'u yaratıcı bir şekilde yanlış okumasının tamamen başarıya ulaştığı bir ilişkidir. Shakespeare, ondan önce geleni cüceleştiren nadir bir örnektir. *III. Richard*'da *Maltalı Yahudi* ve *Tamburlaine* ile alakalı olarak bir etkilenme endişesi vardır ancak Shakespeare yine de kendi yolunu bulur. *IV. Henry*'nin birinci bölümünde Falstaff'ın ortaya çıkışıyla bu yol tamamlanmıştır ve Marlowe artık hayatta olduğu gibi sahnede de gidilmeyecek yol haline gelmiştir.

Shakespeare'den sonra, etkilenme endişesiyle nispeten özgür olarak mücadele veren sadece birkaç figür vardır: Milton, Molière, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Freud, Joyce. Molière dışında bütün bu yazarlar için sadece Shakespeare bir problem olmaya devam etti ve elinizdeki bu kitap da bunu göstermeyi amaçlar. Muhteşemlik, muhteşemliği tanır ve onunla gölgelenir. Batı geleneğinde hem en iyi nesri hem de en iyi şiiri yazmış olan Shakespeare'den sonra gelmek, karmaşık bir kaderdir çünkü insanların temsili, bilişte hafızanın rolü, dil için yeni olanaklar sunmakta metaforun

çeşitliliği gibi en önemli konularda özgünlük çok zor hale gelmiştir. Bütün bunlar Shakespeare'in özellikle mükemmelleştirdiği alanlardır ve bir psikolog, düşünür, retorikçi olarak da ona hiç kimse yetişememiştir. Freud'dan hoşlanmayan Wittgenstein, Shakespeare'e karşı şüpheli ve sürekli savunmada olan tavrıyla Freud'a benzer. Shakespeare, hem psikolog hem de filozof için bir problem olmuştur. Tarihin tamamında Shakespeare'inkine benzer bir bilişsel özgünlük yoktur ve Wittgenstein'ın, Shakespeareyen temsili düşünme ile düşünmenin kendisi arasında hakiki bir fark olup olmadığını çözmeye çalışmasını duymak hem büyüleyici hem de ironiktir. Avustralyalı şair-eleştirmen Kevin Hart'ın dediği gibi "Batı kültürü, anlaşılırlık ile ilgili sözlüğünü Yunan felsefesinden alır ve hayat ile ölüm, biçim ile amaca dair konuşmalarımız da bu gelenekle ilişkilenmiştir." Ancak anlaşılırlık, pragmatik olarak kendi sözlüğünü aşar ve kendimize pek de felsefeye dayanmayan Shakespeare'in, Batı kültüründe Platon, Aristo, Kant, Hegel, Heidegger ve Wittgenstein'dan daha merkezi olduğunu hatırlatmamız gerekir.

Bu günlerde estetiğin otonomisini savunurken kendimi oldukça yalnız hissediyorum fakat en iyi savunma *Kral Lear*'ı okumak ve ardından iyi bir şekilde sahnelendiğini görmek deneyimidir. *Kral Lear*, felsefede bir dönüm noktasından doğmamıştır. Oyunun gücü burjuva kurumlarının bir şekilde desteklediği mistifikasyon olarak açıklanıp geçilemez. Edebi olanın felsefi olana bağlı olmadığına ve estetiğin ideolojiye ya da metafiziğe indirgenemeyeceğine inanan birinin eksantrik olarak görülmesi edebiyat çalışmalarının dejenere olduğunun bir işaretidir. Estetik eleştiri bizi yaratıcı edebiyatın otonomisine ve tekil ruhun, okuyucunun toplumda bir birey olarak değil de derin benlik, mutlak içselliğimiz olarak hükmetmesine geri getirir. Güçlü bir yazarda içselliğin derinliği, geçmiş başarıların ağır yüküne karşı koyabilecek gücü oluşturur. İyi yazın daima yeniden yazma ve revizyondur. İyi yazın benlik için bir yer açan okuma üzerine temellenir ya da eski eserleri yeni acılarımıza açacak şekilde işler. Orijinaller, orijinal değildir ama bu Emersonvari ironi, yaratıcının nasıl ödünç alacağını bildiği Emersonvari pragmatizme yol açar.

Etkilenme endişesi güçsüz yetenekleri sakat bırakır ama kanonsal dehaları daha çok harekete geçirir. Kaos Çağı'nın en canlı üç romancısını (Hemingway, Fitzgerald ve Faulkner) birleştiren şey, üçünün de Joseph Conrad'ın etkisiyle ortaya çıkmaları ama bu etkiyi, kurnaz bir şekilde Amerikalı bir öncü ile yumuşatmaları olmuştur: Hemingway için Mark Twain, Fitzgerald için Henry James, Faulkner için de Herman Melville bu

rolü oynamıştır. Benzer bir kurnazlık, T.S. Eliot'ın, Whitman ve Tennyson'ı birleştirmesinde, Ezra Pound'un Whitman ve Browning'i birleştirmesinde ve yine Hart Crane'nin Whitman'a dönerek Eliot'ın yönünü değiştirmesinde ortaya çıkar. Güçlü yazarlar başlıca öncülerini seçmezler; öncüler tarafından seçilirler ama onlar öncülerini bileşik ve böylece kısmen hayali varlıklara dönüştürme zekâsına sahiptir,

Bu kitapta incelenen yirmi altı yazar arasındaki metinlerarası ilişkiler beni doğrudan ilgilendirmiyor; benim amacım onları bütün Batı Kanonu'nun temsilcileri olarak düşünmektir. Ancak şüphesiz etkilenme problemine olan ilgim her yerde kendisini gösterir, hatta bazen ben tam olarak farkında olmadan ortaya çıkar. İstese de istemese de mücadeleci olan edebiyat, ondan önce gelen ve otorite sahibi olan eserlerle ilgili endişelerinden ayrı tutulamaz. Her ne kadar eleştirmenlerin çoğu edebi etkilenme süreçlerini anlamayı reddetseler ya da bu süreçleri tamamen cömert ve iyicil olarak idealize etseler de rekabet ve etkilenmenin karanlık gerçekleri, kanonsal tarih uzadıkça daha da güçlü olarak gelişmeye devam edecektir. Her ne kadar bir eser doğrudan sosyal meselelerle ilgilenmeye hevesli olsa da bir şiir, oyun ya da romanın ortaya çıkışı ona öncülük yapan eserler yoluyla olur. Bütün bilişsel girişimlerde olduğu gibi edebiyata da durumsallık hükmeder ve Batı edebi kanonunun oluşturduğu durumsallık ise öncelikle, kalıcı olmaya özenen bütün yeni eserleri şekillendiren ya da bozan etkilenme endişesi olarak kendini gösterir. Edebiyat sadece dil değildir; aynı zamanda temsil etme isteği, Nietzsche'nin bir zamanlar tanımladığı gibi farklı olma, farklı bir yerde olma tutkusudur. Bu kısmen kendinden farklı olmak anlamına gelir ama öncelikle miras aldığımız eserlerin metafor ve imgelerinden farklı olmak demektir. Harika eserler yazma tutkusu, kendi yer ve zamanında, geçmişten gelen mirasla, etkilenme endişesi ile birleşmek zorunda olan bir özgünlük içinde, başka bir yerde olma tutkusudur.

I. KISIM

KANON ÜSTÜNE

1.

KANON İÇİN BİR AĞIT

Kanon'un tarihsel olarak anlamı, eğitim kurumlarımızda okutulmak üzere seçilen kitaplardı ve son dönemlerdeki çokkültürcülük politikalarına rağmen Kanon'un hakiki sorusu hâlâ cevaplanmayı bekliyor: Tarihin bu geç döneminde hâlâ okumayı arzu eden bir birey hangi kitapları okumaya girişecek? Ortalama bir ömür, Dünya edebiyatı bir yana dursun Batı geleneğinden seçilen büyük yazarları okumaya yetmeyecektir. Okuyan kişi seçmek zorundadır çünkü bir insan okumaktan başka bir şey yapmasa bile her şeyi okuyacak zamanı bulması imkânsızdır. Mallarme'nin muhteşem dizesi *"Hayır yok tenden artık, hatmedildi kitaplar"* artık bir abartmadan ibarettir. Aşırı kalabalık, Malthus'un dediği türden bir doygunluk, kanonla ilgili endişelerin özgün bağlamı olmuştur. Bu günlerde koyun gibi birbiri ardına, körü körüne eleştirmenin politik sorumluluklarını ilan eden akademisyenlere rastlamadan bir an bile geçmiyor, fakat sonunda bütün bu ahlak dersleri verme işi yatışacaktır. Her eğitim kurumunun, hiç kimsenin kızdırmaya çalışmayacağı bir kültürel incelemeler bölümü olacak ve yeni estetik bir akım gelişerek okumanın romansını biraz da olsa eski konumuna getirecektir.

W.H. Auden, kötü kitapları eleştirmenin karakter gelişimi için zararlı olduğunu söylemiştir ancak bütün yetenekli ahlakçılar gibi, Auden de durumu idealize etmiştir. Auden günümüze kadar gelebilmeliydi ama yeni komiserler bize iyi kitaplar okumanın karakter için zararlı olduğunu söylüyorlar, söyledikleri bence de büyük ihtimalle doğrudur. Homeros, Dante, Shakespeare, Tolstoy gibi en iyi yazarları okumak bizi daha iyi vatandaş yapmayacaktır. Her konuda haklı olmuş yüce Oscar Wilde'a göre sanat tamamen işe yaramaz bir şeydir. Wilde, bütün kötü şiirlerin samimi olduğunu da söylemiştir. Eğer yapabilecek gücüm olsaydı, buradaki içgörünün muhteşemliğini her bir öğrenci derinlemesine düşünsün diye, bu sözlerin üniversitelerin giriş kapısına yazılmasını emrederdim.

Clinton'ın başkanlığının başlama töreninde Maya Angelou'nun okudu-

ğu şiir, *New York Times*'da Whitman büyüklüğünde bir eser olarak övüldü. Bu şiirin samimiliği gerçekten de yadsınamayacak kadar etkilidir; akademiyi doldurup taşıran anında kanonlaşmış diğer başarılara o da eklenmiştir. Maalesef işin gerçeği o ki belli bir noktaya kadar karşı çıkabiliriz ama o noktadan sonra kendi üniversitelerimiz bile bizi ırkçı ya da cinsiyetçi olarak suçlamak zorunda kalacaktır. Aramızdan birinin, *New York Times* muhabirine, şüphesiz ironik bir şekilde, "Hepimiz feminist eleştirmenleriz," dediğini hatırlıyorum. Bu tür bir söylem ancak işgal altında, özgürleşmeden hiçbir özgürlük beklemeyen bir ülkeye uygundur. Kurumlar, Lampedusa'nın eseri *The Leopard*'daki prensin tavsiyesine uymayı umut edebilirler: "Her şeyi o kadar az değiştir ki her şey tamamen aynı kalsın."

Ne yazık ki hiçbir şey aynı kalmayacak çünkü bizim işimizin temeli olan iyi ve derinden okuma tutkusu ve sanatı, çocukluklarından itibaren fanatik okurlar olan kişilere bağlıydı. Artık sadık okurlar bile kuşatılmış durumdalar çünkü Shakespeare ya da Dante'yi diğer bütün yazarlara tercih edecek yeni nesillerin ortaya çıkacağından emin olamazlar. Akşam inmiş olan topraklarımızda gölgeler uzamaya devam ediyor ve daha da çok gölge bekleyerek ikinci milenyuma yaklaşıyoruz.

Bu durum beni kederlendirmiyor; estetik bence sosyal değil bireysel bir meseledir. Her halükârda suçlayacak kimse yok, yine de bazılarımız bizden sonra gelen neslin özgür, cömert ve açık sosyal vizyonunun bizde olmadığının söylenmesinden hoşlanmıyoruz. Edebiyat eleştirisi çok eski bir sanattır, bu sanatı ilk kez ortaya atan da, Bruno Snell'in dediği gibi, Aristofanes'dir. Heinrich Heine'in söylediğine tamamen katılıyorum: "Tanrı vardır ve adı Aristofanes'tir". Kültürel eleştiri, kasvetli sosyal bilimlerden biridir ama edebiyat eleştirisi, bir sanat olarak, daima seçkinci bir olguydu ve böyle olmaya devam edecektir. Edebiyat eleştirisinin demokratik eğitim ya da toplumsal gelişime bir temel oluşturabileceği fikrine inanmak bir hataydı. İngilizce ve diğer edebiyat programları günümüzdeki Klasik Edebiyat bölümlerinin boyutlarına indiğinde ve işlevlerinin çoğunu Kültürel İncelemeler güruhlarına devrettiklerinde, belki o zaman kaçınılmaz olana, hepimizi icat eden Shakespeare ve birkaç arkadaşını incelemeye dönebileceğiz.

Kanon meselesine, okunması zorunlu kitaplar listesi değil de tek bir okurun ya da yazarın daha önce yazılmış olan kitapların korunabilmiş olan bölümüyle ilişkisi olarak yaklaşırsak, kanon dini anlamını kaybedecek ve edebi Bellek Sanatı ile özdeş görülecektir. İstemsiz olarak çalıştığında bile Bellek, bir sanattır. Emerson, Umut partisinin karşısına Bellek partisi-

ni çıkarmıştı ama o zamanlar Amerika farklı bir Amerika'ydı. Şimdilerde Bellek partisi, Umut partisinin ta kendisi oldu ama umut azaldı. Umudu kurumlaştırmak her zaman tehlikeli olmuştur ve artık umudu kurumsallaştırmamıza izin verilen bir toplumda da yaşamıyoruz. Öğretirken daha seçici olmamız, bağımsız olarak yüksek bir okur ya da yazar olma kapasitesine sahip az sayıdaki öğrenciyi seçmemiz gerekmektedir. Siyasileştirilmiş bir müfredata uyum sağlayan öğrenciler ise bunu yapmaya devam edebilir. Pragmatik olarak, estetik değerler tanınabilir ve deneyimlenebilir ama estetik duyumları ve algıları anlamaktan yoksun kişilere aktarılamaz. Aksini iddia etmek de hatalıdır.

Meslektaşlarımdan birçoğunun sergilediği estetikten kaçış, benim daha çok ilgimi çekiyor. Meslektaşlarımdan bazıları en azından başlangıçta estetik değerleri deneyimleme yeteneğine sahiptiler. Freud'a göre kaçış bastırmanın, bilinçsiz ama amaçlı bir unutmanın metaforudur. Benim mesleğimdeki kaçışın amacı yeterince açık: Suçluluk duygusunu hafifletmek. Estetik bağlamda unutmak felakettir çünkü eleştiride idrak, daima belleğe ihtiyaç duyar. Longinus, kin tutanların hazzı unuttuğunu söylemiştir. Nietzsche buna acı derdi ama onların düşündüğü şey çok yükseklerde bir deneyim olurdu. Koyunlar gibi o yükseklerden aşağı inenler, edebiyatın burjuva sınıfının desteklediği bir mistifikasyon olduğu türküsünü çığırırlar.

Bu, estetiği ideolojiye ya da en iyi durumda metafiziğe indirger. Bir şiir artık *bir şiir* olarak okunamaz çünkü o öncelikle sosyal bir belgedir ya da nadir de olsa felsefeyi alt etmek için bir girişimdir. Bu yaklaşıma karşı, tek amacı şiiri tamamıyla ve bütün saflığıyla korumak olan inatçı bir direniş sergilenmesinde ısrar ediyorum. Aramızdan ayrılan birlikler daima estetikten kaçış halinde olan geleneklerimizden bir çizgiyi temsil ederler: Platoncu ahlakçılık ve Aristocu sosyal bilim. Şiire saldıranlar, ya onu toplumsal huzura zarar verdiği için dışlarlar ya da sadece eğer yeni çokkültürcülük bayrağı altında toplumsal katarsis rolünü üstlenirse ona tahammül ederler. Marksizm, Feminizm, Yeni Tarihselcilik gibi akademik akımların altında antik Platoncu polemik ve onun kadar eski Aristocu sosyal bilimler yatmaktadır. Sanırım bu akımlarla estetik savunucuların çatışması hiçbir zaman sona ermeyecek. Şu anda biz kaybediyoruz, şüphesiz kaybetmeye de devam edeceğiz. Bu üzücü bir durum çünkü en iyi öğrencilerimiz başka disiplinlere ve mesleklere kayacaklar, bu süreç başladı bile. Öğrencilerimiz haklı çünkü biz onları mesleğimizin başarma ve değer gibi estetik ve entelektüel standartlarını yitirmesi karşısında koruyamadık. Şimdi yapabilece-

ğimiz tek şey estetik kavramıyla bir devamlılık sağlarken maceraya ve yeni yorumlara karşıyız yalanına izin vermemektir.

Freud, endişeyi *(Angst vor etwas)* bir şeyden duyulan kaygı ya da kaygılı beklentiler olarak tanımlamıştı. Sadece gidermemizin istendiği beklentiler de olsa, kaygı duyduğumuz bir şey daima vardır. Beklentilerin belki de en çok haz vereni olan Eros, Freud'un konu ettiği yansıtıcı bilinç için endişe yaratır. Edebi bir eser de gidermesi gereken beklentiler uyandırır yoksa artık okunmaz olur. Edebiyatın en derin endişeleri yazınsaldır; bence onlar yazınsal olanı tanımlar ve onunla neredeyse özdeş hale gelir. Bir şiir, roman ya da tiyatro oyunu, ölüm korkusu da içinde olmak üzere insanlığın bütün marazlarını içinde barındırır. Ölümlülük korkusu, edebiyat sanatı içinde kanonlaşma, toplumsal belleğe katılma arayışına dönüşmüştür. Shakespeare bile, en etkili sonelerinde bu saplantılı tutkunun ya da dürtünün etrafında dolaşır durur. Ölümsüzlük söylemi, aynı zamanda bir hayatta kalma psikolojisidir.

Dünyanın ölmesine göz yummayacağı bir yazınsal eser ortaya koyma fikri nerden gelmiştir? İbranilerin dini eserlerinde bulunan bir şey değildi bu. Belki de ölümlü ellerin kutsal yazıları tutmaya uygun olmadığından olacak, İbraniler kanonsal yazıların dokunan elleri kirlettiğinden bahsederler. İsa, Hıristiyanlar için Tevrat'ın yerine başka kitap koydu, İsa ile ilgili en önemli şey de Diriliş'ti. Seküler edebiyatın tarihinde tam olarak ne zaman şiirlerden ya da hikâyelerden ölümsüz olarak söz edilmeye başlandı? Bu metafor Petrarca'da vardı, Shakespeare onu muhteşem bir şekilde geliştirdi. Dante'nin kendi eseri *İlahi Komedya*'ya övgüsünde ise zaten örtük bir öğe olarak vardır. Dante'nin bu fikri sekülerize ettiğini söyleyemeyiz çünkü o her şeyi kapsayacak hale getirdi ve böylece, hiçbir şeyi sekülerize etmedi. Onun için kendi şiiri bir kehanetti, tıpkı İsiah'ın (Yeşeya) kehanetleri gibi. Bu yüzden belki de Dante için, modern kanon fikrini ortaya çıkarmıştır diyebiliriz. Ünlü ortaçağ araştırmacısı Ernst Robert Curtius, Dante'nin kendisinden önce yazılmış olan öteki dünyaya yolculuklardan sadece ikisini otantik olarak gördüğünü vurgular: Vergilius'un *Aeneid* adlı epik destanının 6. bölümünde Aeneas'ın yolculuğu ve İncil'in 2 Corinthians 12:2'de anlatılan St. Paul'un yolculuğu. Aeneas'tan Roma ortaya çıktı, Paul'den ise Musevi olmayan Hıristiyanlık; eğer seksen bir yaşına kadar yaşayabilseydi Dante'den de, *Komedya*'da gizlenmiş ezoterik kehanetin gerçekleşmesini bekleyecektik ama Dante elli altı yaşında öldü.

Kanonsal metaforların kaderini daima takip eden Curtius, şiirsel şöhretin ölümsüzlüğünün kökeninin *İlyada*'dan (6.359) (Müz'ün şefkatinin ve belagat gücünün kahramanın ölmesine izin vermeyeceğinden emin olduğumuz) Horatius'ın *Odlar*'ına(4.8, 28) izlerini sürdüğü "Ebedileşme olarak Şiir" üzerine bir arasöz (excursus) yazmıştır. Curtius'un alıntıladığı Jacob Burckhardt, edebi şöhretle ilgili bir bölümde, İtalyan Rönesans şair-filologu olan Dante'nin "kendisinin bir şöhret, aslında ölümsüzlük dağıtıcısı olduğuna dair en yoğun bilince" sahip olduğunu gözlemler. Curtius, 1100 yıllarına kadar dönerek, bu bilincin Fransa'nın Latin şairlerinde bulunduğunu düşünür. Ancak bir noktada, bu bilinç seküler kanonla bağıntılıydı, kutlanan kahraman değil, kutlamanın kendisi ölümsüzdü. Kabul görmüş yazarların bir kataloğu anlamıyla seküler kanon, aslında 18. yüzyılın ortalarında, edebiyatın Duyarlılık, Duygusallık ve Yücelik döneminde başlamıştır. William Collins'in *Odlar*'ı, Yücelik kanonunun izlerini antik Yunan'dan Milton'a Duyarlılık'ın destansı öncülerinde sürmüştür. Bu odlar kanonun seküler geleneğini ortaya koymak için yazılmış en eski İngilizce şiirler arasındadır.

Kökeni dini bir kelime olan Kanon, hayatta kalmak için birbiriyle mücadele eden metinler arasında bir seçim haline gelmiştir. Bu seçimi isterseniz baskın sosyal gruplar, eğitim kurumları, eleştiri gelenekleri tarafından yapılmış olarak yorumlayın ya da benim düşündüğüm gibi, sonradan gelen yazarların kendilerini belirli ata figürleri tarafından seçilmiş olarak düşünmeleriyle ortaya çıktığı şeklinde yorumlayın. Son zamanlarda kendisini akademik radikalizm olarak gören şeyin bazı partizanları, eserlerin Kanon'a başarılı reklam ve propaganda kampanyalarıyla dahil olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmişlerdir. Bu şüphecilerin yoldaşları bazen daha da ileri gidip, bir dayatma olarak gördükleri Shakespeare'in saygınlığını bile sorgularlar. Eğer tarihi sürecin karma tanrısına tapıyorsan, Shakespeare'in apaçık estetik üstünlüğünü, oyunlarının iftiralı özgünlüğünü inkâr etmek senin kaderindir. Özgünlük; bireysel girişimcilik, kendine güven ve rekabet gibi terimlerin edebi bir eşdeğeri haline gelir ve bu da benim Kırgınlık Ekolü'nün üyeleri olarak tanımladığım Feministlerin, Afrosentristlerin, Marksistlerin, Foucault'dan ilham alan Yeni Tarihselcilerin ya da Yapıbozumcuların yüreklerine su serpmez.

Kanon oluşumu ile ilgili aydınlatıcı bir teori, *Edebiyat Çeşitleri* (1982) adlı eserle Alastair Fowler tarafından sunulmuştur. "Yazınsal Türlerin Hiyerarşisi ve Edebiyat Kanonları" bölümünde, Fowler şöyle der: "Edebiyat zev-

kindeki değişimler, sıklıkla kanonlaşmış eserlerin temsil ettikleri türlerin yeniden değerlendirilmesine atfedilebilir". Her dönemde bazı yazınsal türler diğerlerine göre kanonlaşmaya daha uygun görülür. Yüzyılımızın başlarında Amerika'da romans, bir tür olarak yüceltildi ve bu da Hawthorne'u, Melville'i, Mark Twain'i ve Henry James'in *The Golden Bowl (Altın Kâse)* ve *Güvercinin Kanatları* romanlarında zirveye ulaşmış bir özelliğini başarıyla takip eden Faulkner, Hemingway ve Fitzgerald'ın 20. yüzyılda kurgunun en önde gelen yazarları olarak yerleşmesine yardımcı oldu. Romansın bu şekilde yüceltilmesinin "gerçekçi" roman üzerindeki etkisi de Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken*, Nathaniel West'in *Miss Lonelyhearts (Gönül Abla)* ve Thomas Pychon'ın *49 Numaralı Parçanın Nidası* gibi düşsel anlatılarının, Theodore Dreiser'ın *Sister Carrie (Carrie Kardeş)* ve *American Tragedy (Amerikan Trajedisi)* gibi eserlerinden daha çok saygı görmesinde kendini gösterdi. Truman Capote'nin *Soğukkanlılıkla*, Norman Mailer'ın *Celladın Şarkısı* ve Tom Wolfe'un *The Bonfire of the Vanities (Şenlik Ateşi)* adlı romanları gibi gazeteci romanların ortaya çıkmasıyla yazınsal türler yeniden gözden geçirilmeye başlandı ve bu eserlerin atmosferinde *American Tragedy* gibi eserler parlaklığını yeniden kazanmaya başladı.

Tarihi romanın değeri tamamen düşmüş gibi görünüyor. Gore Vidal, bir keresinde bana, kırgın bir ifadeyle, cinsel tercihini açıkça ortaya koymasının kanon statüsüne gelememesine neden olduğunu söylemişti. Daha doğru bir açıklama Vidal'ın en iyi romanlarının (son derece yüce bir şekilde ölçüsüz *Myra Breckenridge* dışında) seçkin tarihsel romanlar (*Lincoln*, *Burr* ve birkaç tanesi daha) olması ve bu alt türün artık kanonlaşmaya uygun olmamasıdır. Bu da *Ancient Evenings*'in *(Eski Akşamlar)* kötü kaderini açıklamaya yardım eder. Norman Mailer, bu coşkulu bir şekilde yaratıcı eserinde, *Ölüler Kitabı*'nın Antik Mısır'ındaki her türden seks ve aldatmanın muhteşem bir anatomisini sunmuştur. Tarih yazımı ve anlatısal kurgu birbirinden ayrılmıştır ve şimdiki duyarlılıklarımız artık onları birbiriyle uyumlu hale getiremez.

Fowler bütün türlerin neden aynı zamanda bir arada bulunamadıkları sorusunu uzun uzadıya irdeler:

> Bütün türlerin hiçbir dönemde eksiksiz olarak ve birbirlerine denk bir şekilde bulunmadıklarını göz önüne almamız gerekir. Her çağın okurlarının ve eleştirmenlerinin coşkuyla tepki verdiği çok küçük bir tür repertuvarı

vardır. Yazarlar için bu repertuvar daha da sınırlıdır; geçici kanon en güçlü, en büyük ya da en gizemli yazarlar dışında herkes için sabittir. Her çağ, repertuvardan bir şeyleri siler. Zayıf bir anlamda belki de bütün türler, gölgeler içinde tuhaf, acayip istisnalar şeklinde bütün çağlarda varolmuştur. Buna rağmen etkin türler repertuvarı her zaman küçük olmuştur ve nispeten önemli eklemeler ve çıkarmalara maruz kalmıştır... bazı eleştirmenler türler sistemini neredeyse hidrostatik bir model üstünde düşünme eğilimindedir—adeta toplam öz sabit kalıyor da yalnızca yeniden dağılıma uğruyormuş gibi.

Bu türden spekülasyonların sağlam bir temeli yoktur. Türlerin hareketlerini basit bir şekilde estetik bir seçim olarak değerlendirmemiz en doğrusu olacaktır.

Fowler'ın izinden giderek ben de estetik seçimin, kanon oluşumunun seküler yanına rehberlik ettiğini savunmak isterdim ama edebi kanona saldırı kadar onu savunmanın da oldukça politize edildiği bu dönemde bu argümanı sürdürmek çok zordur. Batı Kanonu'nun ideolojik olarak savunulması estetik değerler açısından kanonu yok etmeye ya da iddia ettikleri gibi "açmaya" çalışanların saldırıları kadar tehlikelidir. Batı Kanonu için onun seçicilik ilkeleri kadar temel bir şey yoktur ve bunlar da sadece aşırı sanatsal ölçütlere dayandırıldığı ölçüde seçkincidir. Kanonun karşısında olanlar kanon oluşumuna her zaman bir ideolojinin karıştığında ısrar ederler, hatta daha da ileri gidip kanon oluşturmanın (ya da var olanı sürdürmenin) kendi içinde ideolojik bir eylem olduğunu ileri sürerek kanon oluşumunun ideolojisinden söz ederler.

Kanon karşıtlarının başkahramanı Antonio Gramsci'dir. *Hapishane Notlarından Seçmeler* adlı eserinde bir entelektüelin sadece zanaatdaşlarıyla (örneğin diğer edebi eleştirmenlerle) paylaştığı "özel niteliklerine" güvendiği sürece egemen toplumsal gruptan bağımsız olabileceğini kabul etmez: "Geleneksel entelektüellerin tüm bu farklı çeşitleri kendi kesintisiz tarihsel niteliklerini "esprit de corps" (dayanışma ruhu) yoluyla deneyimledikleri için kendilerinin egemen toplumsal gruptan özerk ve bağımsız olarak ortaya koyarlar.

Edebi eleştirinin en kötü zamanı olarak düşündüğüm bu dönemde bir edebiyat eleştirmeni olarak Gramsci'nin eleştirisini uygun bulmuyorum. Kanon karşıtlarının başını çekenler için nedense çok değerli olan profesyonelliğin "esprit de corps"u beni hiçbir şekilde ilgilendirmiyor ve Batılı akademiyle herhangi bir şekilde "kesintisiz tarihsel sürekliliği" de redde-

diyorum. Ben, bu yüzyıldan önceki bir avuç eleştirmenle ve geçmiş üç kuşaktan birkaç eleştirmenle bir süreklilik istiyorum ve olduğunu iddia ediyorum. "Özel nitelikler"e gelince, benimkisi, Gramsci'nin aksine, tamamen kişiseldir. "Egemen toplumsal grup" Yale Şirketi, New York üniversiteleri ya da genel olarak bütün Amerikan üniversitelerinin mütevellileriyle özdeşleşmiş olsaydı bile, hayatım boyunca bir zamanlar "yaratıcı edebiyat" dediğimiz şeyi okuyup, hatırlayıp, yargılar ileri sürüp yorumladığım belirli yollar ile herhangi bir toplumsal grup arasında hiçbir *iç* bağlantı arayamam. Bir toplumsal ideolojinin hizmetindeki eleştirmenleri bulmak için Kanonu "açmak" ya da gizemini çözmek isteyenlere, ya da gördükleri şeye dönüşme tuzağına düşmüş olan karşıtlarına bakmak yeterlidir. Ancak bu gruplardan hiçbiri gerçekten edebi değildir.

Estetikten kaçış ya da estetiği bastırma halen yüksek öğretim olma iddiasındaki kurumlarımızda bir salgın haline geldi. Dört yüzyıllık evrensel yargı ile estetik üstünlüğü onaylanmış Shakespeare, pragmatik bir küçülmeye uğratılarak "tarihselleştirilmiştir." Bunun nedeni de sadece onun olağanüstü estetik gücünün herhangi bir ideolojiye uymamasıdır. Şimdiki Kırgınlık Ekolü'nün baş ilkesi dikkat çekici bir açıklıkla şöyle ifade edilebilir: Estetik değer denilen şey sınıf mücadelesinden ortaya çıkar. Bu ilke o kadar geniştir ki tamamen çürütmek mümkün değildir. Ben estetik değeri anlamanın bütün standardı ve yegâne yönteminin bireyin kendisi olduğunu iddia ediyorum. Ancak, ne yazık ki, "bireyin kendisi" sadece topluma karşı olarak tanımlanır ve toplulukla olan mücadelesinin bir bölümü kaçınılmaz olarak toplumsal ve ekonomik sınıflar arası çatışmadan pay alır. Bir tekstil işçisinin oğlu olarak bana sınırsız bir okuma ve okuduklarım üstüne düşünme zamanı bahşedildi. Beni destekleyen kuruluş olan Yale Üniversitesi, kaçınılmaz bir şekilde bir Amerikan kurumunun parçasıdır ve edebiyat üzerine sürdürdüğüm düşünmelerim de bu nedenle sınıfsal çıkarın en geleneksel Marksist analizlerinin etkilerine açıktır. Bireysel estetik değeri tek başına ortaya çıkarmak konusundaki bütün tutkulu açıklamalarım mutlaka düşünme için gereken boş zamanın topluluktan satın alınmış olması gerektiği hatırlatmasıyla birlikte değerlendirilmelidir.

Ben de dahil olmak üzere hiçbir eleştirmen büyülü bir adada toz pembe sihirler yapan bir hermetik Prospero değildir. Eleştiri, şiir gibi (hermetik anlamda) ortak sermayeden bir nevi hırsızlıktır. Yönetici sınıf, benim gençlik günlerimdeki halime benzeyen birini estetiğin papazı olarak özgür bırakırsa bu böyle bir papazlıkta şüphesiz kendi çıkarı olduğundandır. Fa-

kat bunu bahşetmek çok da fazla bir şey bahşetmek değildir. Estetik değeri kavrama özgürlüğü sınıf çatışmasından doğmuş olabilir fakat değer, bu kavrayış olmadan ulaşılamasa bile, özgürlükle özdeş değildir. Tanımı gereği estetik değer sanatçılar arası bir etkileşimden, kendisi de daima bir yorum olan bir etkilemeden ortaya çıkar. Bir sanatçı ya da eleştirmen olma özgürlüğü, mutlaka toplumsal çatışmadan ortaya çıkar. Ancak algılama özgürlüğünün kökeni ya da kaynağı, estetik değerle pek de alakalı olmamakla birlikte onunla özdeş de değildir. Kazanılmış bir bireysellikte daima bir suç vardır; hayatta kalmış olanın suçluluğunun değişik bir şeklidir ve bu da estetik değer yaratmaz.

Tartışmanın üçlü sorusuna (daha mı çok, daha mı az yoksa eşit mi?) cevap vermeden estetik değer ortaya çıkamaz. Bu soru ekonominin mecazi diliyle çerçevelendirilmiştir ama yanıtı Freud'un Ekonomi İlkesi'nden bağımsız olacaktır. Şiir kendiliğinden olamaz ancak estetiğin içinde indirgenemez bir şey olduğu da bir gerçektir. Tamamen indirgenemeyen değer, sanatçılar arası etkilenme sürecinde kendini ortaya koyar. Bu tür bir etkilenmenin içinde psikolojik, tinsel ve toplumsal bileşenler vardır ama başlıca unsur estetiktir. Marksist ya da Foucault'dan esinlenmiş bir tarihselci sonuna kadar estetiğin "üretiminin" tarihsel güçlerin bir sorunsalı olduğunu iddia edebilir ama buradaki mesele üretim değildir. Dr. Johnson'ın mottosuna gülümseyerek katılıyorum: "Bir kalınkafalıdan başka hiç kimse para kaygısı olmadan yazmamıştır" fakat Pindaros'tan günümüze edebiyatın yadsınamaz ekonomisi, estetik üstünlük sorularını belirlemez. Kanon "açıcıları" ve gelenekselciler, üstünlüğün nerede bulunacağı konusunda aynı şeyi düşünürler: Shakespeare'dedir. Shakespeare seküler kanondur ve hatta seküler kutsal yazıdır; kanonsal amaçlar için ondan önce gelenler kadar mirasçıları da onun tarafından tanımlanır. Kırgınlık yandaşlarını bekleyen ikilem buradadır: ya Shakespeare'in eşsiz üstünlüğünü inkâr etmek zorundadırlar (ki bu da acı veren zor bir iştir) ya da tarih ve sınıf kavgasının oyunlarında, onu Batı Kanonu'nun merkezi yapan özellikleri neden ve nasıl ürettiğini göstermek zorundadırlar.

İşte burada, Shakespeare'in en kendine özgü gücünde, aşılması imkânsız zorluklarla karşılaşırlar: Kim olursanız olun, hangi dönemde olursanız olun kavramsal ve imgesel anlamda, o her zaman sizden bir adım öndedir. Sizin anakronistik olmanıza neden olur çünkü o sizi kapsar, siz onu kapsayamazsınız. Marksizm, Freudculuk ya da DeMancı dilbilimsel kuşkuculuk gibi yeni bir doktrinle onu aydınlatmanız mümkün değildir. Aksine adeta

önceden hayal etme değil de sonradan canlandırma yoluyla o, kuramı aydınlatacaktır: Freud'da önemli olan ne varsa zaten Shakespeare'de de vardır, bir de buna ek olarak Freud'un gayet ikna edici bir eleştirisi vardır. Freudcu zihin haritası Shakespeare'inkidir, Freud sadece bunu yazıya dökmüş gibidir. Ya da şöyle söyleyebiliriz: Shakespeareci bir okuma Freud'un metnini aydınlatır ve alt eder; Shakespeare'in Freudcu bir okuması ise Shakespeare metnini kısıtlar, küçültür, ya da eğer saçmalık derecesinde kayıplara varan bir küçültmeye dayanabilseydik kısıtlardı. *Coriolanus*, Marks'ın *Louis Napolyon'un On Sekiz Brumaire*'i adlı eserinin, *Coriolanus*'un herhangi bir Marksist okumasından çok daha güçlü bir okumasıdır.

Shakespeare'in yüceliği eminim ki Kırgınlık Ekolü'nün sonunda çarpıp batacağı kayadır. Nasıl hem öyle hem böyle olabilirler? Eğer Shakespeare'in Kanon'un merkezinde olması keyfi bir durumsa o zaman egemen toplumsal sınıfın bu keyfi rol için mesela Ben Jonson'ı değil de neden Shakespeare'i seçtiğini göstermeleri gerekir. Ya da eğer egemen sınıf değil de tarih Shakespeare'e bu payeyi vermişse, Shakespeare'de güçlü Demiurgos'u, ekonomik ve sosyal tarihi bu kadar etkisi altına alacak ne vardı? Belli ki, bu türden bir soruşturma fantastik sınırına doğru gitmeye başlar; Shakespeare ile herhangi bir yazar arasında, bu ister Chaucer, ister Tolstoy ya da kim olursa olsun *niteliksel* bir fark olduğunu, bir tür farkı olduğunu kabul etmek ne kadar da kolay olurdu. Özgünlük, kırgınlığın kabul edemeyeceği büyük bir skandaldır ve Shakespeare karşılaşabileceğimiz en özgün yazar olmaya devam eder.

Her güçlü edebi özgünlük kanonlaşır. Yıllarca önce, New Haven'da, fırtınalı bir gecede Milton'ın *Kayıp Cennet*'ini bir kez daha okumaya başladım. Harvard Üniversitesi'nde vermekte olduğum bir dizi konferansın parçası olarak Milton üzerine bir konuşma hazırlamam lazımdı. Şiiri daha önce hiç okumamış gibi, daha önce bana hiç okunmamış gibi yeni baştan ele almak istedim. Bunu yapmak bir kütüphane dolusu Milton eleştirisini kafamdan silip atmak anlamına geliyordu ki bu da imkânsızdı. Yine de yapmayı denedim çünkü *Kayıp Cennet*'i bundan 40 yıl kadar önce ilk okuduğum zamanda olduğu gibi okumak deneyimini yaşamak istiyordum. Gece yarısı uykuya dalıncaya kadar okurken şiirin başlangıçtaki tanıdıklığı kaybolmaya başladı. Arkasından gelen günlerde de bu devam etti, artık sonuna doğru geldiğimde kendimi garip bir şekilde şok olmuş, biraz yabancılaşmış ama korkunç bir şekilde kendimi kaptırmış hissettim. Okuduğum şey neydi?

Şiirin klasik bir biçimde İncil'le ilgili bir epik olmasına rağmen bende bıraktığı ilginç izlenim bir epik destana değil de yazınsal bir fantazi ya da bilim kurguya atfedebileceğim bir şeydi. Üzerimde ağır basan etkisi tuhaflıktı. İki ilişkili ama birbirinden farklı duygu beni şaşkınlığa düşürdü: hem açıkça hem de üstü örtük bir şekilde yazarın diğer her yazara ve her metne karşı mükemmelce sergilediği mücadelesi, rekabeti ve muzaffer gücü ve bunun yanında sunulan şeyin ürkütücü garipliği. Şiirin ancak sonuna geldiğimde William Empson'ın ateşli kitabını (bilinçli bir şekilde) hatırladım. Burada Empson, *Kayıp Cennet*'in bazı ilkel Afrika heykelleri kadar barbarca bir muhteşemliği olduğunu gözlemler. Empson, Milton'ın barbarlığını nefret ettiği bir doktrin olan Hıristiyanlığa bağlar. Empson, politik olarak Çin komünizmine derin sempatisi olan bir Marksist'ti ama hiçbir şekilde Kırgınlık Ekolü'nün öncülerinden biri değildir. Çarpıcı bir biçimde özgürce tarihselleştiriyordu ve toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın daima farkındaydı ama *Kayıp Cennet*'i ekonomik güçler arasındaki etkileşime indirgemeye kalkışmadı. Onun öncelikli ilgisi edebiyat eleştirmeninin esas işi olan estetikti ve Hıristiyanlığa (ve Milton'ın Tanrı'sına) karşı hissettiği ahlaki soğukluğu şiire karşı estetik bir yargıya dönüştürmemek için savaştı. Barbarlık öğesi Empson'ı etkilediği kadar beni de etkiledi; ama eserdeki kavgacı zafercilik daha da çok ilgimi çekti.

Öyle sanıyorum ki *Kayıp Cennet*'in dışında Batı Kanonu için temel görünen sadece birkaç eser vardır: Shakespeare'in başlıca trajedileri, Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri*, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, *Tevrat, İncili Şerif* (Gospels), Cervantes'in *Don Quijote*'si, Homeros'un destanları. Belki de Dante'nin şiiri dışında hiçbiri Milton'ın karanlık eseri kadar uğrunda savaşılmış değildi. Şüphesiz Shakespeare, rakip oyun yazarlarının kışkırtmalarına maruz kalmıştı, Chaucer da Dante'ye ve Boccacio'ya olan gerçek borcunu gizlemiş ve sevimli bir şekilde uydurma otoritelere gönderme yapmıştır. İbrani Kutsal Kitabı ve Yunan Yeni Ahit şimdiki hallerine orijinal yazarlarıyla çok az şey paylaşmış redaksiyoncular (yazıcılar) tarafından gelmişlerdir. Cervantes, daha önce görülmemiş bir coşkuyla ölümüne kadar şövalye atalarını parodileştirmiştir, Homeros'un öncülerinin ise metinleri elimizde yoktur.

Milton ve Dante en büyük Batı yazarları arasında en kavgacı olanlardır. Araştırmacılar, bu iki şairin de vahşiliğini göz ardı etmeyi ve hatta onları dindar olarak göstermeyi bir şekilde başarırlar. Böylece C. S. Lewis, *Kayıp*

Cennet'te kendi "saf Hıristiyanlığını" keşfeder ve John Freccero, Dante'yi kendi "benlik romanı"nda *İtiraflar*'a öykünmekle yetinen inançlı bir Augustinuscu olarak görür. Dante, benim henüz yeni yeni görmeye başladığım bir şekilde (daha birçok yazarla beraber) Vergilius'u yaratıcı bir şekilde düzeltmiştir. Bunu aynen Milton'ın, kendisinden önce gelen herkesi (Dante de dahil olmak üzere) eseriyle düzelttiği gibi yapmıştır. Yazar, bu mücadelede Chaucer, Cervantes ve Shakespeare gibi şakacı olabilir ya da Dante ve Milton gibi saldırgan olabilir. Münakaşa her zaman vardır. Bu kadarlık bir Marksist eleştiri bana göre değerlidir: Güçlü bir yazıda daima konu ve yapı arasında bir çatışma, kararsızlık, zıtlık vardır. Çatışmanın kökeni konusunda ise Marksistlerden ayrılıyorum. Pindaros'dan günümüze kadar kanonlaşmak için uğraşan yazar, Pindaros'un aristokratlar için savaştığı gibi bir toplumsal sınıf adına savaşabilir fakat öncelikle her hırslı yazar kendisi için mücadele eder ve çoğunlukla tamamen bireyselleşme üzerine odaklanan kendi çıkarlarını ilerletmek adına kendi sınıfını ihmal edecek ya da ihanet edecektir. Dante ve Milton'ın her ikisi de ruhani açıdan bereketli ve politik açıdan meşru olduğuna inandıkları çizgide birçok şeyi feda ettiler ama en büyük şiirlerini hiçbir dava için feda etmeye yanaşmadılar. Bunu sağlamalarının yolu şiiri davayla özdeşleştirmek yerine davayı şiirle özdeşleştirmekti. Bunu yaparak günümüzde edebiyat araştırmasını toplumsal değişim arayışıyla bağdaştıran akademik güruhun pek de takip etmediği bir örnek ortaya koymuş oldular. Dante ve Milton'ın bu özelliğinin takipçilerini, modern Amerikan edebiyatında bulmayı umduğumuz yerlerde buluruz: Whitman ve Dickinson'dan sonra gelen en güçlü şairlerimiz, toplumsal tepkici Wallace Stevens ve Robert Frost'ta.

Kanonsal eserler yaratabilenler, yazdıklarını, ne kadar örnek alınası eserler olursa olsun, herhangi bir toplumsal programdan daha geniş olarak görürler. Burada sorun sınırlanmaktır ve büyük edebiyat, feminizm, Afrika-Amerika kültürcülüğü ve zamanımızın diğer politik doğrucu girişimleri gibi en değerli savaşımlar karşısında kendi kendine yeterliliği konusunda ısrar edecektir. Sınırlanan şey çeşitlilik gösterir; güçlü şiir, tanımı gereği sınırlanmayı, Dante'nin ya da Milton'ın tanrısı tarafından bile olsa reddeder. Edebiyat eleştirmenlerinin en kurnazı, Dr. Samuel Johnson, ibadet şiirinin, şiirsel adanmayla karşılaştırıldığında imkânsız olduğunu söylerken haklıdır: "Sonsuzluğun iyiliği ya da kötülüğü aklın kanatları için çok ağırdır." "Ağır" kelimesinin kendisi de başka bir metafor olan "sınırlanamaz" için bir metafordur. Çağdaş kanon için yol açan kimseler açıkça dine karşı çıkarlar

fakat ibadet şiirinin (ve ibadet eleştirisinin!) çağrısını yaparlar. Hatta bu adanmanın objesi kadınların ve siyahların ilerlemesi ya da bütün bilinmeyen tanrıların en bilinmeyeni olan ABD'deki sınıf çatışması olarak değişmiş olsa bile. Her şey sizin değerlerinize bağlıdır, ama bana çok garip gelen şey Marksistlerin algılarının hemen her yerde rekabeti bulmakta çok açık olmasına rağmen onun yüksek sanatta içkin olduğunu görmeyişleridir. Burada her zaman kendi bencil amaçları peşinden koşmuş olan yaratıcı edebiyatın eşzamanlı olarak aşırı idealleştirilmesi ve değerinin azaltılmasının tuhaf bir karışımı vardır.

Kayıp Cennet, Milton'dan sonraki yüzyılda seküler Kanon henüz yerleşmeden kanonlaştı. "Milton'ı kim kanonlaştırdı?" sorusuna verilecek ilk cevap Milton'ın kendisidir. Ama nerdeyse ilk cevap olabilecek diğer güçlü şairleri de saymak gerekir: arkadaşı Andrew Marvell'den John Dryden'a kadar ve on sekizinci yüzyıl ve Romantik dönemin hemen hemen bütün önemli şairleri olan Pope, Thomson, Cowper, Collins, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats. Şüphesiz eleştirmenler Dr. Johnson ve Hazlitt de kanonlaştırmaya katkıda bulundular ama Milton, kendisinden önce Chaucer, Spencer ve Shakespeare'in ve kendisinden sonra Wordsworth'ün yaptığı gibi geleneği alt etmiş ve içine almıştır. Kanonlaşmanın en güçlü sınavı budur. Çok az sayıda kişi geleneği alt edip içine alabildi ve sanırım artık günümüzde bunu hiç kimse yapamaz. Bugün için soru şu: geleneği dışardan zorlamak yerine çokkültürcülerin yapmak istedikleri gibi içerden kendinize yer açmak için dirsekleyebilir misiniz?

Geleneğin içinden gelen hareket ideolojik olamaz ya da ahlaki açıdan ne kadar değer verilir olursa olsun herhangi bir toplumsal amacın hizmetine giremez. Kanona sadece estetik güçle girilir, o da öncelikle bir karışımla ortaya çıkar: mecazi (imgesel) dile hakim olma, özgünlük, bilişsel güç, bilgi ve dil coşkusu. Tarihsel adaletsizliğin son adaletsizliği, kurbanlarını kurban edilme duygusundan başka bir şeyle donatmamasıdır. Batı Kanonu ne olursa olsun toplumsal kurtuluş için bir program değildir.

Batı Kanonu'nu savunmanın en aptalca yolu onun, normatik değerlerin ve demokratik ilkelerimizin sözde yelpazesini oluşturan yedi ölümcül ahlaki erdemin somutlaştığı yer olduğu konusunda ısrar etmektir. Bu bariz bir hatadır. *İlyada* silahlı zaferin eşsiz şanını öğretir, Dante de kendi şahsi düşmanlarına çektirdiği sonsuz işkencelerle keyiflenir. Tolstoy'un kendi özel Hıristiyanlık biçimi, aramızda herhangi birinin tutunduğu bütün her

şeyi bir kenara atar. Dostoyevski anti-semitizmi, obskürentizmi ve köleliğin gerekliliğini vaaz eder. Belirleyebildiğimiz kadarıyla Shakespeare'in politikası, pek de Coriolanus'unkinden farklı görünmüyor ve Milton'ın konuşma özgürlüğü, basın özgürlüğü üstüne fikirleri, her türden toplumsal baskıyı dışarda bırakmaz. Spencer, İrlandalı ayaklanmacıların öldürülmesinden memnunluk duyarken Wordsworth, egomanyası içinde kendi şiirsel zekâsını her tür yücelik kaynağının üstünde görür.

Batı'nın en büyük yazarları hem bizim değerlerimizi hem de kendi değerleri dahil olmak üzere bütün değerleri altüst ederler. Ahlaki değerlerimizin ve politikamızın kaynağını Platon'da ya da Isiah'da (Yeşeya) bulmamızı söyleyen araştırmacılar içinde yaşadığımız toplumsal gerçeklikten çok uzaktır. Eğer toplumsal, politik ve kişisel ahlaki değerlerimizi oluşturmak için Batı Kanonu'nu okursak, bencilliğin ve sömürünün canavarlarına dönüşeceğimize kesinlikle inanıyorum. Herhangi bir ideolojiye hizmet için okumak, benim görüşüme göre okumak falan değildir. Estetik gücün kabulü, kendimizle nasıl konuşacağımızı ve kendimize nasıl katlanacağımızı öğrenmemizi sağlar. Shakespeare'in ya da Cervantes'in, Homeros'un, Dante'nin, Chaucer'ın ya da Rabelais'nin gerçek faydası, kişinin iç benliğinin büyümesine yardım etmesidir. Kanonu derinlemesine okumak bir kişinin daha iyi ya da daha kötü bir insan olmasını, daha yararlı ya da zararlı bir yurttaş olmasını sağlamaz. İnsan zihninin kendisi ile olan diyaloğu öncelikle toplumsal bir gerçeklik değildir. Batı Kanonu'nun bir kişiye verebileceği tek şey kişinin tek başınalığını, son kertede kendi ölümlülüğüyle karşılaştığı yalnızlığını doğru bir şekilde kullanmasıdır.

* * *

Kanon'a sahibiz çünkü biz ölümlüyüz ve hatta geç kalmışız. Yalnızca sınırlı bir zaman var, zaman bir yerde duracak ama her zamankinden daha çok okunacak şey var. Yehovacılardan ve Homeros'tan Freud'a, Kafka'ya ve Beckett'a giden yol üç bin yıllık bir yolculuktur. Bu yolculuk, Dante, Chaucer, Montaigne, Shakespeare ve Tolstoy gibi sonsuz limanlardan geçtiği için (ki bu yazarların her biri bir ömür boyu yeniden okunabilir) bir şeyi okuduğumuzda ya da yeniden okuduğumuzda başka bir şeyi dışarda bırakmış olmak gibi pragmatik bir ikilem içindeyiz. Kanonsal olanı belirlemek için eski bir sınav hâlâ geçerliliğini koruyor: Eğer bir eser tekrar okunmayı talep etmiyorsa, o eser sınavı geçmemiş olur. Burada erotik bir benzetme kaçınılmaz oluyor. Eğer siz Don Giovanni iseniz ve uşağınız Leporello

elinde bir liste tutuyorsa, kısacık bir beraberlik yeterli olacaktır.

Bazı Parislilerin söylediğinin aksine metin haz vermek için değil kendisinden aşağı seviyede bir metnin veremeyeceği yüksek derecede hoşnutsuzluk ya da zor bir tatmin için oradadır. Alice Walker'ın *Meridian* adlı romanını beğenenlerle tartışmaya girmeye hazır değilim, bu romanı iki kez okumak için kendimi zorlamıştım fakat ikinci okumam benim için en önemli edebi deneyimlerimden biriydi. Kanonu açtıklarını söyleyenlerin sloganlarındaki örtük yeni ilkeyi açıkça görmemi sağlayacak bir tezahür ortaya çıkarttı. Yeni kanonlaşmanın gerçek testi basit, açık ve toplumsal değişime harika bir şekilde yardımcıdır: Metin tekrar okunmamalı ve zaten tekrar okunamaz çünkü onun toplumsal gelişmeye katkısı, kendini çabucak sindirilip bir kenara atılmak için sunma cömertliğidir. Pindaros'tan Hölderlin'e ve oradan Yeats'e kadar kendi kendini kanonlaştıran şiir kavgacı ölümsüzlüğünü ilan etmiştir. Geleceğin toplumca kabul gören şiiri bizi bu tür iddialardan kurtaracak ve bunun yerine paylaşılan kız kardeşliğin alçakgönüllülüğüne, şimdi feminist eleştirinin tercih ettiği yamalı bohçanın yeni yüceliğine yönelecektir.

Bir seçim yapmamız gerekiyor yine de: Zamanımız sınırlı olduğu için Elizabeth Bishop'u ya da Adrienne Rich'i tekrar okur muyuz? Marcel Proust ile yeniden kayıp zamanın izinden mi giderim ya da Alice Walker'ın siyah veya beyaz bütün erkekleri heyecanlı bir şekilde suçlamasını tekrar okumaya mı girişirim? Şimdi çoğu Kırgınlık Ekolü'nün yıldızları olan benim eski öğrencilerim toplumsal özgeciliği öğrettiklerini iddia ediyorlar bu da nasıl özgeci bir şekilde okuma yapılacağını öğrenmekle başlar. Yazarın bir benliği yoktur, edebi karakterin bir benliği yoktur, okuyucunun bir benliği yoktur. Geçmişte kendini ortaya koyma suçluluğundan bağımsız bu cömert ruhlarla nehirde toplanıp Lethe'nin sularında vaftiz olalım mı? Kurtuluş için ne yapmamız lazım?

Edebiyat araştırması, nasıl yapılırsa yapılsın hiçbir toplumu ilerletmeyeceği gibi hiçbir bireyi de kurtarmayacaktır. Shakespeare bizi daha iyi yapmaz, bizi olduğumuzdan kötü de yapmayacaktır ama bize kendi kendimizle konuşurken kendimizi duymayı öğretebilir. Sonuç olarak bize kendimizdeki ve diğerlerindeki değişimi ve belki de değişikliğin en son halini kabul etmeyi öğretebilir. Hamlet ölümün habercisidir bize, belki de o keşfedilmemiş ülkeyle kaçınılmaz ilişkimiz hakkında bize yalan söylemeyen birkaç haberciden biridir. Geleneğin bütün müstehcen sosyalleştirme girişimlerine rağmen bu ilişki tamamen yalnız bir ilişkidir.

Rahmetli arkadaşım Paul de Man her edebi metni, insan ölümünün yalnızlığına benzetirdi ve ben bu benzetmeye bir zamanlar karşı çıkmıştım. Ben ona daha ironik bir benzetme olarak her insanın doğumunu bir şiirin hayata gelişine benzetmeyi önermiştim. Bu benzetme bütün metinleri yeni doğmuş bebekler gibi birbirlerine bağlar: eski seslere bağlı bir sessizlik, daha önce söylenmişlerle bağlantılı konuşamama hali, ölümün hepimize konuştuğu gibi. Bu eleştirel tartışmayı ben kazanamadım çünkü onu daha geniş insanlık benzetmesine ikna edemedim; de Man daha Heideggervari bir ironinin diyalektik otoritesini tercih etti. Bir metnin, diyelim ki *Hamlet* trajedisinin ölümle paylaştığı şey onun tek başınalığıdır. Fakat bizimle paylaşırken, ölümün otoritesiyle mi konuşur? Cevap ne olursa olsun, edebi ya da varoluşçu anlamda ölümün otoritesi öncelikle toplumsal bir otorite değildir. Egemen toplumsal sınıfın hizmetkârı olmaktan çok uzak olan Kanon, ölümün elçisidir. Bunu açmak için, okuru ölülerin doldurduğu geniş alanda yeni bir yer açıldığına ikna etmek gerekir. Bırakın ölü şairler bizim için kenara çekilsin diye yakardı Artaud, fakat bu tam da onların razı olmayacağı bir durumdur.

Eğer gerçekten ölümsüz olsaydık, ya da İncil'in insana biçtiği 70 yıllık ömrü ikiye katlasaydık, kanonlarla ilgili bütün tartışmalardan vazgeçebilirdik. Fakat sadece belli bir zaman aralığımız var ve ondan sonra yerimiz artık bizi tanımıyor. Bu zaman aralığını toplumsal adalet adına kötü edebiyatla doldurmak bana edebiyat eleştirmeninin sorumluluğu gibi gelmiyor. Akademik ideoloji yoluyla toplumsal değişimin havarisi, Profesör Frank Lentricchia, Wallace Stevens'ın "Anecdote of the Jar" adlı şiirini egemen toplumsal sınıfın programını dillendiren politik bir şiir olarak okumayı başardı. Stevens için bir kavanozu yerleştirme sanatı çiçek düzenleme sanatına eştir ve Lentricchia'nın neden çiçek düzenlemenin politikası üzerine *Ariel ve İklimimizin Çiçekleri* adında mütevazı bir kitap yayınlamadığını anlamıyorum. Otuz beş yıl kadar önce Kudüs'te götürüldüğüm bir futbol maçında yaşadığım şok hâlâ hatırımdadır. Sephardi seyircisi politik olarak sağ kanatta olan misafir Haifa takımını destekliyordu. Öte yandan Kudüs takımı da İşçi Partisi'yle bağlantılıydı. Neden sadece edebiyatı politize etmekle yetinelim? Beyzbolu yeniden organize etmek için spor yazarlarını politik ustalarla değiştirelim. Dünya Kupası serisinde Cumhuriyetçi Lig ile Demokrat Lig karşılaşsın. Bu bize şimdi olduğu gibi pastoral bir kaçışı sağlamayan bir beyzbol verirdi. Beyzbol oyuncusunun politik sorumlulukları da edebiyat eleştirmeninin şimdilerde borazanla duyurulan politik sorumluluklarından ne eksik ne de fazla olurdu.

Bugün nerdeyse evrensel bir durum haline gelmiş kültürel gecikmişlik, ABD için ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır. Biz, Batı geleneğinin en son mirasçılarıyız. *İlyada*, İncil, Platon ve Shakespeare üstüne kurulmuş bir eğitim, biraz zorlama bir şekilde, idealimiz olmaya devam ediyor ancak büyük şehirlerimizin merkezinde yaşanan hayatın bu kültürel anıtlarla bağlantısı kaçınılmaz olarak uzaktır. Hiçbir şekilde kanondan hoşlanmayanlar, kanonların her zaman Batı toplumunun zengin sınıfının nesillerinin sosyal, politik ve ruhani amaçlarına dolaylı yoldan hizmet ettiği konusundaki anlayışlarına bağlı olarak seçkinci bir suçluluk duygusundan mustariplerdir. Estetik değerlerin yeşermesi için sermayenin gerekli olduğu açıkça görülüyor. Arkaik lirik şiirin en son büyük savunucusu Pindaros büyük ödüller karşılığında şiirlerini değiş tokuş etme uygulamasıyla sanatına yatırım yapmış, böylece kutsal atalarını yüceltmesine karşılık olarak zenginlerin de ona verdikleri cömert destek için onları övmüştü. Yüceliğin maddi ve politik güçle olan ilişkisi hiçbir zaman bitmedi ve sanırım hiç bitmeyecek.

Şüphesiz Amos'tan Blake'e ve Whitman'a kadar, bu bağlantıya karşı çıkmış mesihler vardır ve Blake'e eşdeğer büyük bir figür yine ortaya çıkacaktır; fakat Blake yerine Pindaros, hâlâ kanonun normu olmaya devam eder. Pragmatik kültürel amaçların, *İlahi Komedya* ve *Kayıp Cennet*'in şairlerini kışkırtabildiği ölçüde Dante ve Milton gibi mesihler bile Blake'in yapmayacağı bir şekilde kendilerinden ödün vermişlerdir. Blake ve Whitman'ın neden hermetik ve aslında ezoterik şairler olmaya zorlandıklarını anlamam için kendimi bir hayat boyu şiir incelemesine vermem gerekti. Eğer zenginlik ile kültür arasındaki bağlantıyı koparırsanız (ki bu kopuş Milton ile Blake arasındaki, Dante ve Whitman arasındaki farka işaret eder) o zaman kanonsal devamlılığı yok etmek isteyenlerin ödediği yüksek, ironik bedeli ödersiniz. Geleneği yanlış okumanızı mitoloji haline getirerek Homer'le, Platon'la ve İncil'le savaşan gecikmiş bir gnostik olursunuz. Böyle bir savaştan ancak sınırlı zaferler çıkar; *Four Zoas* ya da *Song of Myself (Kendimin Şarkısı)* mirasçılarını yaratıcı isteğin umutsuz çarpıklıklarına ittiği için benim sınırlı dediğim zaferlerdir. Whitman'ın açık yolunda en başarılı şekilde yürüyen şairler, ona yüzeysel olarak değil en derinden benzeyen şairlerdir, bunlar Wallace Stevens gibi, T.S. Eliot ve Hart Crane gibi keskin bir şekilde biçimsel şairlerdir. Onun bariz bir biçimde açık biçimlerine öykünme arayışında olanlar, ihtiyatlı bir şekilde hermetik atalarının ardından yayılarak gelen akademik sahtekârlar ve gelişmemiş şairler, uçsuz bucaksız çorak topraklarda ölüp giderler. Hiçbir şey karşılıksız elde edilmez ve Whitman

sizin işinizi sizin için yapmayacaktır. Küçük bir Blakeci ya da çömez bir Whitmancı, kimseye yol açamayacak sahte mesihler olmaya mahkûmdur.

Şiirin dünyevi güçlere bağlılığı gerçeği benim hiç de hoşuma gitmiyor: Ben sadece bütün büyük eleştirmenler arasında özgün bir sol kanatçı olan William Hazlitt'i takip ediyorum. *Characters of Shakespeare's Plays (Shakespeare'in Oyunlarında Karakterler)* adlı eserindeki mükemmel Coriolanus tartışmasında, Hazlitt istemeyerek de olsa şu kabulle başlar: "İnsanların davaları gerçekten de şiirin konusu olmak için pek fazla düşünülmüş değildir: argüman ve açıklamaya doğru giden retoriği kabul eder fakat zihne belirgin ya da dolaysız imgeler sunmaz." Hazlitt'e göre bu tür imgeler daima despotların ve onlara alet olanların yanında olur.

Hazlitt'in retoriğin gücü ve gücün retoriği arasındaki problemli etkileşim konusundaki belirgin anlayışının, bizim modaya uygun karanlığımızın üzerinde aydınlatıcı bir potansiyeli vardır. Shakespeare'in kendi politikası Coriolanus'unki ile aynı olabilir de olmayabilir de. Shakespeare'in kaygıları da Hamlet ya da Lear'ın kaygılarıyla aynı olabilir ya da olmayabilir. Aynı şekilde Shakespeare, trajik hayatıyla ve eserleriyle ona hangi yolda gidilmeyeceğini öğreten Christopher Marlowe da değildir. Hazlitt'in esprili bir şekilde açığa vurduğu şeyi Shakespeare de içten içe biliyordu: İster komik ister trajik olsun, esin perisi seçkinlerin tarafını tutar. Her bir Shelley ya da Brecht'e karşılık her toplumda doğal olarak egemen sınıflara yanaşan, onlardan daha da güçlü bir sürü şair vardır. Edebi hayal gücü, toplumsal rekabetin coşkusu ve aşırılıklarıyla kirlenmiştir çünkü Batı tarihi boyunca yaratıcı hayal gücü kendini şanı için tek başına yarışan bir koşucu gibi en rekabetçi bir şekilde düşünmüştür.

Büyük şairler arasında en güçlü kadınlar, Sappho ve Emily Dickinson erkeklerden daha da yaman savaşçılardır. Amherst'lü Miss Dickinson, Mrs. Elizabeth Barrett Browning'in bir yamalı yorganı bitirmesine yardım etmek için yola çıkmaz, aksine tozu dumana katıp Mrs. Browning'i geride bırakır. Yine de onun zaferi Whitman'ın Tennyson'a karşı zaferinden daha incelikli bir şekilde iletilmiştir. Whitman "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" adlı şiiri, Tennyson'ın "Ode on the Death of the Duke of Wellington" adlı şiirini açık bir şekilde yansıtır ve dikkatli okuyucuyu Lincoln için yazılmış olan ağıtın Demir Dük'e yazılmış olan ağıtı nasıl kat kat aştığını kabul etmeye zorlar. Feminist eleştiri insan doğasını değiştirme arayışında başarılı olur mu bilmiyorum ama gecikmiş de olsa Hesiodos'un Homeros'la rekabetinden Dickinson ve Elizabeth Bishop arasındaki yarışa kadar her-

hangi bir idealizmin Batı yaratıcılık psikolojisinin temelini değiştireceği konusunda şüphelerim var.

Bu cümleleri yazarken gazeteye göz atıyorum ve senato adaylığı için Elizabeth Holtzman ve Geraldine Ferraro arasında seçim yapmaya zorlanmış feministlerin acıları üzerine bir hikâye dikkatimi çekiyor. Bu seçim, bir eleştirmenin güçlü bir şair denilebilecek merhum May Swenson ile öfkeli Adrienne Rich arasında seçim yapmasına benzer. Anlamlı bir şiir, örnek duygular, yüce bir politika sergileyebilir ama yine de pek de şiir olmadığı söylenebilir. Bir eleştirmen politik sorumluluklara sahip olabilir ama başlıca görevi mücadelecilerin o eski ve oldukça acımasız üçlü sorusunu tekrar sormaktır: Daha mı az, daha mı çok yoksa eşit mi? İnsani bilimlerde ve sosyal bilimlerde sosyal adalet adına bütün entelektüel ve estetik standartları mahvediyoruz. Kurumlarımız burada ikiyüzlülük yapıyorlar; beyin cerrahları ya da matematikçiler için belirlenen bir kota yok. Adeta karar verme veya yanlış hüküm verme alanında bilgelik gereksizmiş gibi bu tür öğrenme değersizleştirilmiştir.

Kanonu açmak isteyenlerin sınırsız idealizmlerine rağmen Batı kanonu tam da bu sınırları belirlemek, politik ya da ahlaki olmayan bir ölçü standardı yerleştirmek için vardır. Şimdilerde popüler kültür ile kendisini "kültür eleştirisi" diye tanımlayan şeyin arasında üstü örtük bir anlaşma olduğunun farkındayım ve bu anlaşma adına idrakın kendisi bile hatalı yaftasını alabilir. İdrak, bellek olmadan ileri gidemez ve Kanon da belleğin gerçek sanatı, kültürel düşüncenin özgün temelidir. En basit haliyle, Kanon Platon ve Shakespeare'dir; ister Sokrat'ın kendi ölümü ile ilgili düşünceleri olsun, ister Hamlet'in o keşfedilmemiş ülke üstüne düşünmeleri olsun, Kanon bireysel düşüncenin imgesidir. Kanon'un teşvik ettiği gerçeklik sınaması bilincinde, ölümlülük bellekle buluşur. Doğası nedeniyle, Batı Kanonu hiçbir zaman kapanmayacaktır fakat günümüzdeki amigoların zoruyla da açılamaz. Sadece güç onu açabilir, bilişsel yadsımalarında ısrarlı bir Freud ya da bir Kafka'nın gücü onu açabilir.

Amigoluk, akademik alana transfer edilmiş pozitif düşüncenin gücüdür. Batı Kanonu'nun meşru öğrencisi idrakın doğasında olan yadsıma gücüne saygı duyar, estetik anlayışın zor hazlarından hoşlanır, politik bir erdemin bireysel estetik deneyimle ilgili tüm hafızamızı aştığını iddia edenlerin ısrarlı çağrıları da dahil olmak üzere kolay hazları reddederken bilgeliğin bize öğrettiği, yürümemiz gereken gizli yolları öğrenir.

Kolay ölümsüzlükler bizi rahat bırakmıyor çünkü popüler kültürümü-

zün temel unsuru artık rock konserleri değil, onun yerini alan rock videoları. Onun özü de anlık bir ölümsüzlük ya da bunun olabilirliğidir. Ölümsüzlüğün dini ve edebi kavramları arasındaki ilişki, şiirsel ve Olimposlu sonsuzlukların birbirleriyle karıştığı antik Yunan ve Romalıların arasında bile her zaman sıkıntılı olmuştur. Klasik edebiyatta katlanılabilir, hatta zararsız olan bu sıkıntı, Hıristiyan Avrupa'da daha tehlikeli bir hal almıştır. Kendini bir Mesih olarak gören ve *İlahi Komedya*'sına da yeni bir dini yazı statüsü veren Dante'nin ortaya çıkışına kadar dogmatik teoloji esaslı ilahi ölümsüzlük ile insan şöhreti arasındaki Katolik farklılıklar oldukça kesin bir şekilde devam etti. Dante pragmatik olarak seküler ve kutsal kanon oluşumu arasındaki ayrımı geçersiz kılmıştır ve bu ayrım bir daha geri dönmemiştir. Bu da sıkıntılı güç ve otorite anlayışımızın bir başka nedenidir.

"Güç" ve "otorite" terimleri politika ve hâlâ "yaratıcı edebiyat" dememiz gereken alanda pragmatik olarak zıt anlamlar taşır. Eğer bu zıtlığı görmekte zorlanırsak bu belki de kendini "tinsel" diye adlandıran ara alan yüzündendir. Tinsel güç ve tinsel otorite hem politika hem de şiir üzerine gölgesini düşürür. Bu nedenle Batı Kanonu'nun estetik gücü ve otoritesini, teşvik etmiş olabileceği tinsel, politik ve hatta ahlaki sonuçlardan ayrı tutmalıyız.

Okuma, yazma ve öğretme, zorunlu olarak sosyal eylemlerdir, ancak öğretme eyleminin bile tek başınalık özelliği vardır; Wallace Stevens'ın diliyle sadece iki kişinin paylaşabileceği bir yalnızlık. Gertrude Stein, insanın kendisi için ve yabancılar için yazdığını iddia ederdi, benim de paralel bir deyişle genişleteceğim mükemmel bir anlayıştır bu: İnsan kendisi için ve yabancılar için okur. Batı Kanonu zaten varolan sosyal elitleri çoğaltmak için değildir. O sizin ve yabancıların okuması için, sizin ve hiç karşılaşmayacağınız insanların Baudelaire'in (ve ardından Erich Auerbach'ın) "estetik saygınlık" dedikleri şeyin özgün estetik güç ve otoritesiyle karşılaşabilmesi için oradadır. Kanonsal olanın kaçınılmaz yaralarından biri kiralanamaz bir şey olan estetik saygınlıktır.

Estetik güç gibi estetik otorite de özünde sosyal olmaktan çok tek başına olan enerjilerin bir mecazıdır. Hayden White, bundan çok önce, Foucault'un en büyük kusurunun kendi metaforlarına karşı körlüğü olduğunu ortaya koymuştu, Nietzsche'nin çömezi olduğunu iddia eden biri için ironik bir zayıflıktır bu. Lovejoycu düşünceler tarihinin mecazları yerine Nietzsche kendi mecazlarını yerleştirdi ve kendi "arşivlerinin" bilinçli ya da bilmeden ironiler olduğunu da her zaman hatırlayamadı. Yeni Tarihselcilerin "toplumsal enerjileri" de işte böyledir. Onlar da "toplumsal ener-

jilerin" Freud'un libido kavramından daha ölçülebilir olmadığını unutma eğilimindedir. Estetik otorite ve yaratıcı güç de mecazdır fakat üzerinde durdukları şeyin (buna "kanonsal" diyelim) kabaca ölçülebilir bir yanı vardır: yani William Shakespeare yirmi dördü başyapıt olan otuz sekiz oyun yazmıştır, ama toplumsal enerji bir tek sahne bile yazmamıştır. Yazarın ölümü bir mecazdır, oldukça da tehlikeli bir mecazdır; yazarın yaşamı ise ölçülebilir bir varlıktır.

Bugün moda olan kanon-karşıtı kanonlarımız da dahil olmak üzere, bütün kanonlar seçkincidir ve hiçbir seküler kanon kapanmadığına göre, şimdilerde "kanonu açma" denilen şey tamamen lüzumsuz bir iştir. Aslında her ne kadar kanon, bütün listeler ve kataloglar gibi bir şeyleri dışarda bırakmak yerine dahil edici eğilimler gösterse de, bugün geldiğimiz noktada bir insan hayat boyu okusa ve yeniden okusa bile Batı Kanonu'nu bitiremez. Gerçekten Batı Kanonu'nu tam olarak öğrenmek imkânsızdır. Bu hepsi değilse de çoğu kavramsal ve imgesel zorluklarla dolu üç binden fazla kitabı okuyup özümsemek demektir ve bakış açılarımız genişledikçe bu kitaplar arasındaki ilişkiler kolaylaşmak yerine daha sıkıntılı bir hal alacaktır. Bir bütünden ya da sabit yapıdan başka her şey olan Batı Kanonu'nun özünü, büyük karmaşıklıklar ve çelişkiler oluşturur. Şüphesiz 1800'lerden günümüze kadar kimsenin bize Batı Kanonu'nun ne olduğunu söyleme yetkisi yoktur. Kanon tam olarak benim verdiğim liste ya da bir başkasının vereceği liste değildir, olamaz da. Eğer öyle olsaydı, bu liste sadece bir fetiş, bir meta olurdu. Ama ben Batı Kanonu'nun "kültürel sermaye"nin başka bir örneği olduğu konusunda Marksistlerle fikir birliği yapmaya hazır değilim. Amerika Birleşik Devletleri gibi çelişkilerle dolu bir ulusun, kitle kültürüne katkıda bulunan o yüksek kültür parçacıklarını saymazsak, nasıl "kültürel sermaye" bağlamında olabileceği konusunu pek anlamıyorum. Bu ülkede Amerikan devriminden bir nesil sonra, 1800'lerden bu yana resmî bir yüksek kültür olmamıştır. Kültürel birlik bir Fransız olgusudur, bir dereceye kadar da bir Alman meselesidir ama ne 19. ne de 20. yüzyıllarda bir Amerikan gerçekliği olabilmiştir. Bizim bağlamımızda, bizim bakış açımızdan bakıldığında Batı Kanonu bir çeşit hayatta kalanlar listesidir. Şair Charles Olson'a göre, Amerika için temel gerçek uzamdır fakat Olson, bunu Melville yani 19. yüzyıl üstüne yazılmış bir kitabın ilk cümlesi olarak yazmıştır. 20. yüzyılın sonuna geldiğimizde, temel gerçeğimiz zamandır çünkü akşamın ülkesi artık Batı'nın akşam zamanındadır. Üç bin yıllık kozmolojik savaştan sağ kalanların listesine fetiş denilebilir mi?

Mesele edebi eserlerin ölümlülüğü ya da ölümsüzlüğüdür. Kanonlaştıkları yerde toplumsal ilişkilerde çok çetin bir savaştan sağ çıkmışlardır ama bu ilişkilerin sınıf çatışmasıyla pek az ilgisi vardır. Okurda, dilde, derslikte, toplum içindeki tartışmalarda estetik değer, metinlerin birbiriyle çatışmasından ortaya çıkar. Bir metnin hayatta kalmasına karar vermekte işçi sınıfı okurun çok azının herhangi bir önemi vardır ve sol-kanat eleştirmenler de işçi sınıfın okumasını onlar için yapamaz. Estetik değer bellekten ve (Nietzsche'nin gördüğü gibi) acıdan, daha zor hazlara ulaşmak için kolay hazlardan vazgeçmenin acısından doğar. İşçilerin yeterince endişeleri var ve bir rahatlama şekli olarak dine yönelirler. Onların estetiği kesinlikle başka bir endişe olarak görmeleri bize, başarılı edebi eserlerin endişelerden kaçış değil üstesinden gelinmiş endişeler olduğunu öğretmelerine yarar. Kanonlar da üstesinden gelinmiş endişelerdir, bir araya toplanmış, Doğulu ya da Batılı ahlaki destekler değildir. Eğer çokkültürcü ve çokdeğerli evrensel bir Kanon düşünebilseydik, en temel kitabı ne İncil ne Kuran ne de Doğulu bir metin gibi kutsal bir kitap olurdu. Onun yerine her dilde, her durumda, her yerde okunan ve sahnelenen Shakespeare olurdu. Shakespeare'i İngiliz Rönesansı'nın toplumsal enerjilerinin yalnızca bir göstereni olarak gören şimdiki Yeni Tarihselcilerin görüşleri ne olursa olsun, Shakespeare, Avrupalı beyazlar olmayan yüz milyonlarca insan için kendi pathoslarının, dili kullanarak can verdiği karakterleri ile kendi kimlik anlayışlarının bir gösterenidir. Onlar için Shakespeare'in evrenselliği tarihsel bir şey değildir, temeldir; Shakespeare, sahnesine onların hayatlarını koymuştur. Onun karakterlerinde erken dönem ticari Londra'da ortaya çıkmış toplumsal enerjileri değil kendi acılarını ve kendi fantezilerini gördüler, yüzleştiler.

Retorik öncülleri ve büyülü tomurcuklarıyla bellek sanatı, hayali yerlerin ya da görsel imgelere dönüşmüş gerçek yerlerin işidir. Çocukluktan beri, edebiyatla ilgili tekinsiz bir belleğim oldu ama bu bellek görsel parçaları olmayan tamamen sözel bir bellekti. Ancak 60 yaşımı geçtikten sonra edebi belleğimin bir bellek sistemi olarak Kanon'a dayandığını anlamaya başladım. Eğer benimki özel bir durum ise, sadece benim deneyimimin, Kanon'un birincil pragmatik işlevi olduğuna inandığım şeyin daha uç bir versiyonu olmasındandır: Bir hayat boyu süren okumanın hatırlanması ve düzenlenmesi. Kanonun bellek tiyatrosunda büyük yazarlar "yerler" rolünü üstlenirler ve onların başyapıtları da bellek sanatında "imgeler"le dolu konumları işgal ederler. Shakespeare ve *Hamlet*, yazar ve evrensel drama, bizi sadece *Hamlet* oyununda ne olduğunu hatırlamaya değil, daha da önemli-

si edebiyatta onu hatırlanmaya değer yapan ve bu şekilde yazarın hayatını uzatan neler olduğunu hatırlamaya zorlar.

Foucault, Barthes ve onların ardından gelen klonlarının ilan ettikleri yazarın ölümü, başka bir kanon-karşıtı mittir. Bu mit "bütün ölü, beyaz, Avrupalı erkekleri" yani Homeros, Vergilius, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstoy, Ibsen, Kafka ve Proust 13'lüsünü reddeden kırgınların savaş çığlıklarına benzer. Kim olursanız olun, sizden daha canlı olan bu yazarlar kesinlikle erkek ve sanırım "beyaz"dı. Fakat onlar yaşayan hangi yazarla kıyaslarsanız kıyaslayın ölü değildirler. Şimdi aramızda son zamanlarda kaybettiğimiz Borges ve Beckett kadar kanonsal olacak olan Garcia Marquez, Pynchon, Ashbery ve diğerleri var ama Cervantes ve Shakespeare de yaşıyor olmanın başka bir durumudur. Kanon gerçekten de canlılık göstergesidir, ölçülemez olanın sınırlarını çizmek için bir ölçüdür. O eski, yazarın ölümsüzlüğü metaforu burada geçerlidir ve Kanon'un bizim için önemini yeniden ortaya koyar. Curtius "Poetry as Perpetuation" (Ebedileşme Olarak Şiir) adlı yazısında Burckhardt'ın "Fame in Literature"da (Edebiyatta Ün) ün ve ölümsüzlüğü birbirine eş gördüğünden söz eder. Ama Burckhardt ve Curtius, birçok insanın on beş dakikalığına ünlü olduğu Warhol Çağı'ndan önce doğdular ve öldüler. Bugün on beş dakikalık ün bedava dağıtılıyor. Bu durum "Kanon'u açma"nın komik sonuçlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Batı Kanonu'nun savunması hiçbir şekilde Batı'nın ya da ulusalcı bir girişimin savunması değildir. Eğer çokkültürcülük Cervantes anlamına gelseydi, kim buna karşı çıkabilirdi? Estetik ve bilişsel ölçütlerin en büyük düşmanları edebiyattaki ahlaki ve politik değerler konusunda zırvalayan, sözde müdafilerdir. Hayatımızı *İlyada*'nın etiği ya da Platon'un politikası doğrultusunda yaşamıyoruz. Yorum öğretenlerin Sokrat'tan çok Sofistlerle ortak yönleri vardır. Shakespeare tiyatrosunun işlevi, yurttaşlık erdemi ve toplumsal adalet ile çok az ilgili olduğuna göre, Shakespeare'den yarı-mahvolmuş toplumumuz için ne yapmasını bekleyebiliriz? Tuhaf Foucault ve Marx karışımlarıyla şimdiki Yeni Tarihselcilerimiz, sonsuz Platoncu tarihte sadece küçük bir dönemi oluşturur. Platon, şairi kapı dışarı ederken tiranı da kapı dışarı edeceğini ummuştur. Shakespeare'i kapı dışarı etmek ya da onu bağlamına indirgemek bizi tiranlardan kurtarmaz. Her halükârda, Shakespeare'den de onun merkezinde yer aldığı Kanon'dan da kurtulamayız. Hep unuttuğumuz gibi Shakespeare büyük ölçüde bizi icat etmiştir; Kanon'un kalan kısmını da buna eklersek Shakespeare ve ardından Kanon

bizi tamamen icat etmiştir. Emerson *Representative Men (Temsilciler)* adlı eserinde bunu tam olarak ifade eder: "Shakespeare kalabalığın dışında olduğu kadar saygıdeğer yazarlar kategorisinin de dışındadır. O akıl almaz bir şekilde bilgedir, diğerlerinin bilgeliği anlaşılabilir. Kısacası, iyi bir okur Platon'un beynine yerleşip oradan düşünebilir ama Shakespeare'in beynine giremez. Bize kapılar hâlâ kapalıdır. İcra yeteneği açısından, yaratıcılık açısından, Shakespeare eşsizdir."

Şimdi Shakespeare ile ilgili söyleyebileceğimiz hiçbir şey, Emerson'ın bu saptaması kadar önemli değildir. Shakespeare yoksa Kanon da yoktur çünkü kim olursak olalım eğer Shakespeare yoksa bizim içimizde tanıyabileceğimiz benlikler yoktur. Shakespeare'e sadece kavrayışın temsilini değil bizim kavrayış kapasitemizin çoğunu da borçluyuz. Shakespeare ve onu en yakından takip eden rakibi arasında hem tür hem de derece farkı vardır. Bu çifte fark Kanon'un gerçekliğini ve gerekliliğini tanımlar. Kanon olmazsa düşünemez oluruz. Estetik ölçütleri etnosentrik ve toplumsal cinsiyetçi önemlerle değiştirme konusunu idealize edebilirsiniz ve buradaki toplumsal amaçlarınız gerçekten de hayran olunacak amaçlar olabilir. Ancak Nietzsche'nin sürekli kanıtladığı gibi sadece güce güç katılabilir.

II. KISIM

ARİSTOKRATİK ÇAĞ

2.

SHAKESPEARE: KANONUN MERKEZİ

Elizabeth Dönemi İngilteresi'nde aktörlerin toplumsal statüsü, dilencilerinkine ve ayaktakımınınkine benzerdi; bu da Stratford'a bir centilmen olarak dönmek için çok çalışmış olan Shakespeare'e kuşkusuz çok acı vermiştir. Bütün bilgilerin çelişkili olduğu oyunlarından çıkardığımız bilgilerin dışında, Shakespeare'in sosyal durumu hakkında pek de bir şey bilmiyoruz. Bir aktör ve oyun yazarı olarak Shakespeare, aristokratların himayesine ve korumasına ihtiyaç duyuyordu ve onun politikası (eğer pragmatik olarak böyle bir şeyi varsa) Dante'den Rönesans'a ve Aydınlanma dönemi boyunca devam eden, Goethe ile son bulan uzun Aristokratik Çağ'ın (Vicocu anlamda) zirvesine uygundu. Genç Wordsworth'ün ve William Blake'in politikaları Fransız Devrimi'ne aittir ve bir sonraki çağın, Whitman ve Amerikan Kanonu ile yüce amacına ulaşan ve son ifadesine Tolstoy ve Ibsen ile ulaşan Demokratik Çağı'ın haberciliğini yapar. Shakespeare'in sanatının kökeninde temel bir önerme olarak kültürün aristokratik bir anlayışı verilmiştir ama Shakespeare hep yaptığı gibi bu anlayışı da aşar.

Shakespeare ve Dante Kanon'un merkezidir çünkü onlar diğer bütün Batılı yazarları bilişsel duyarlılık, dilbilimsel enerji ve yaratıcı güç alanında geçerler. Belki de bu üç yetenek, yaşamdan zevk alma kapasitesi ya da Blake'in *Proverb of Hell*'de [*cehennem meselleri*] demek istediği "coşkunluk güzelliktir"deki ontolojik bir tutkuda birleşir. Toplumsal gayretler her çağda varolmuştur fakat onlar oyun, şiir ya da anlatılar üretemez. Bir şey yaratma gücü bireysel bir yetenektir, bu güç bütün dönemlerde görülür ama belirli bağlamlarda, ulusal akımlarda daha çok cesaret kazandığı açıktır. Bu ulusal akımları kısımlar halinde inceleyeceğiz çünkü büyük bir dönemin bütünlüğü genellikle bir yanılgıdır. Shakespeare kazara mı ortaya çıkmıştı? Edebi hayal gücü ve bunu barındırma şekilleri bir Mozart'ın ortaya çıkması kadar ilginç durumlar mıdır? Shakespeare hiçbir gelişime ihtiyaç duymayan, başlangıçtan beri oluşumunu tamamlamış olan Marlowe, Blake, Rimbaud, Crane gibi bir avuç nadir şairden biri değildir. *Tamburlaine Part*

One, Poetical Sketches, The Illuminations, White Buildings'in geliştirilmeye hiç de ihtiyacı yoktu, onlar zaten en yükseklerdeydi. Fakat Shakespeare'in erken dönem tarihsel oyunları, kaba güldürü (fars) tarzı komedileri ve *Titus Andronicus* bize *Hamlet, Othello, Kral Lear* ve *Macbeth*'in yazarı olan Shakespeare'i hatırlatmaz. *Romeo ve Juliet* ile *Antony ve Kleopatra*'yı birlikte okuduğumda, ilkinin lirik oyun yazarının diğerinin kozmolojik mükemmelliğini de yarattığı konusunda kendimi çok güç ikna ederim.

Shakespeare ne zaman ilk kez Shakespeare oldu? Hangi oyunlar başından beri kanonsaldı? 1592'de Shakespeare 28 yaşındayken, *VI. Henry*'nin üç bölümünü ve onun devamı olan *III. Richard*'ı yazmıştı. *Yanlışlıklar Komedyası, Titus Andronicus, The Taming of the Shrew (Hırçın Kız) ve Veronalı İki Centilmen*'i de bir yıl kadar sonra bitirmişti. İlk mutlak başarısı muhtemelen 1594 yılında yazılmış şaşırtıcı *Love's Labour's Lost*'du (*Aşkın Çabası Boşuna*). Shakespeare'den sadece yarım yaş büyük olan Marlowe, 30 Mayıs 1593'te, 29 yaşındayken bir barda öldürüldü. Eğer Shakespeare aynı zamanda ölmüş olsaydı, Marlowe ile kıyaslandığında geride kalırdı. *Maltalı Yahudi, Tamburlaine*'in iki bölümü ve *II. Edward* ve hatta bölük pörçük *Dr. Faustus* bile Shakespeare'in *Love's Labour's Lost*'dan önce ulaştığı başarıdan çok daha hatırı sayılırdı. Marlowe'un ölümünden beş yıl sonra Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası, Venedik Taciri* ve *IV. Henry*'nin iki bölümü ile rakibini çoktan geride bırakmıştı. *King John* oyunundaki Faulconbridge ve *Romeo ve Juliet*'in Mercutiosu'na Bottom, Shylock ve Falstaff ile yepyeni bir tür sahne karakteri ekler ve böylece Marlowe'un yeteneğinin ya da ilgilerinin ötesine ışık hızıyla geçer. Bu beş karakter, formalistlerin itirazlarına rağmen, kendi oyunlarından çıkıp A.D. Nuttall'ın haklı bir şekilde "yeni bir mimesis" adını verdiği uzama girerler.

Falstaff'ın ortaya çıkmasından on üç-on dört yıl sonra bize, ona layık bir dizi karakter verildi: Rosalind, Hamlet, Othello, Iago, Lear, Edmund, Macbeth, Kleopatra, Antony, Coriolanus, Timon, Imogen, Prospero, Caliban ve daha niceleri. Shakespeare 1598'de artık onaylanmıştı ve Falstaff da onun kabul töreninin meleğiydi. Şimdiye kadar hiçbir yazar Shakespeare'in dil kullanımına yaklaşamadı. *Love's Labour's Lost* oyununda dilin sınırlarına birçok açıdan ulaşılmıştır. Yine de Shakespeare'in özgünlüğü karakter temsilindedir: Bottom özlenen bir zaferdir; Shylock, hepimiz için daimi olarak müphem bir problem olmuştur; fakat Sir John Falstaff o kadar özgün, o kadar karşı koyulmazdır ki onunla birlikte Shakespeare, kelimelerden bir

insan yaratmaya yeni bir anlam getirmiştir.

Falstaff, Shakeapeare'e sadece bir edebi borç yüklemiştir ve bu borç kesinlikle Marlowe'a değildir; Ortaçağ moralite oyunlarının Kötülük'üne ya da antik komedyanın palavracı askerine de değildir. Bu borç, Shakespeare'in en gerçek ve en içsel öncüsüne, *Canterbury Hikâyeleri*'nin yazarı Chaucer'adır. Falstaff ile en az onun kadar uçuk Alys, Bath'lı Hatun arasında ince ama canlı bir bağ vardır. Bu bağ, Doll Tearsheet ya da Mistress Quickly'nin Sir John ile olan bağından çok daha kuvvetli bir bağdır. Bath'lı Hatun beş koca eskitmiştir ama kim Falstaff'ı eskitebilir? Araştırmacılar Falstaff'ta Chaucer'a yapılan ilginç yarı göndermelere dikkat çekerler: Sir John da, başlangıçta Canterbury yolunda görülür; hem de Alys, *First Corinthians*'da (Birinci Korintliler) Aziz Paul'un İsa'ya inananlara uğraşlarına sahip çıkmalarını söylediği dizelere ironik bir gönderme yapar. Bath'lı Hatun kendi uğraşını evlilik olarak ilan eder: "Tanrı'nın bana layık gördüğü şekil/ Yaşar giderim ben, titizlenmek âdetim değil."*

Falstaff, eşkiyalığının savunmasını yaparken Bath'lı Hatun'u taklit eder: "Why, Hal, 'tis no sin for a man to labor in his vocation." (İnsanın uğraşıyla meşgul olması günah değilidir ki.) Her ikisi de büyük ironist ve vitalistler olarak, her şeyi bastıran bir orada olma durumunu, hayatın hayat ile burada ve şimdi meşrulaştırılmasını vaaz ederler. İki azılı bireyselci ve hedonist, sıradan ahlak anlayışını reddetme ve Blake'in büyük Cehennem Meseli'ni kabul etme konusunda birleşirler: "Aslan ile Öküz için tek bir Kanun, eziyettir." Falstaff'ın *IV. Henry*'ye karşı ayaklananlar için söylediği gibi, tutkunun aslanları, şüphesiz solipsistik yoğunlukla, sadece erdemli olana saldırırlar. Sir John ile Alys'in bize verdiği ders, kontrolden çıkmış bir ince zekâyla yavaşlatılmış vahşi bir akıldır. "Sadece kendi içimde ince zekâya sahip değilim, diğer insanlarda bu ince zekânın nedeniyim," diyen Falstaff dengini, erkek otoritesini hem sözel hem de cinsel anlamda altüst eden Hatun'da bulur. *The Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer* adlı eserinde Talbot Donaldson, bu sonsuz monologcular, kendi kendine konuşanlar arasında en çarpıcı paralelliği yakalar. Bu paralellik, Don Quijote'yle paylaştıkları oyunun düzenine çocukca bir kendini kaptırmadır: "Hatun bize niyetinin sadece oynamak olduğunu söyler, belki de bu çoğunlukla Falstaff için de doğrudur. Fakat Hatun ile ilgili durumda olduğu gibi, onun da oyununun nerede başlayıp nerede bittiğinden pek emin olamayız." Evet, biz emin değiliz ama Sir John ve Alys emindir. Alys ile beraber Falstaff

* Geoffrey Chaucer, *Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, Y.K.Y., İstanbul, 1994.

da, “Kendi zamanımda dünyamı yaşadım,” diyebilirdi ama o Alys’den bile daha fazla kendini gerçekleştirmiş olduğu için Shakespeare, laf kalabalığı olmasın diye bu türden sözleri bir kenara koymuş olabilir. Bath’lı Hatun’u Falstaff’ın öncüsü, Afnameci’yi ise Iago ve Edmund’un önemli bir habercisi yapan Chaucer’ın filizlenen temsil sırrı, oyun düzenini hem karakter hem de dille ilişkilendirir. Alys ve Afnameci kendilerini konuşurlarken duyarlar ve bununla birlikte yavaş yavaş oyunun ve aldatmacanın düzeninin dışına düşerler. Shakespeare de kurnaz bir şekilde bu ipucunu alır ve Falstaff’tan başlayarak en büyük karakterlerinin üstünde kendi kendini duymanın etkisini, özellikle onların değişme kapasiteleri üzerindeki etkisini genişletir.

İşte Shakespeare’in Kanon içindeki merkeziliğinin anahtarı bence tam buradadır. Dante’nin hepimizin içindeki nihai değişmezliği, sonsuza kadar sabit tutmamız gereken sabit pozisyonu vurgulamakta kendinden önce ve sonra gelen bütün yazarları geçtiği gibi, Shakespeare de değişkenliğin psikolojisini sergilemekte herkesi geçmiştir. Bu Shakespeare’in ihtişamının sadece bir kısmıdır; o sadece bütün rakiplerini daha iyi yapmakla kalmaz, kendi kendini duymak temelinde kendini değiştirmenin tasvirini ortaya çıkarır. Bütün edebi icatların en dikkate değeri olan kendini duymayı yaratırken de elinde Chaucer’dan aldığı bir ipucundan başka hiçbir şey yoktur. Şüphesiz Chaucer’ı derinlemesine okumuş olan Shakespeare’in Falstaff’ı yarattığı o olağanüstü anda Bath’lı Hatun’u hatırladığını tahmin edebiliriz. Bütün edebiyatın en başta gelen kendini duyan kahramanı Hamlet kendisiyle Falstaff’tan daha fazla konuşmaz. Şimdi hepimiz kendimizle sonsuz ölçüde konuşuyoruz; sonra kendimizi duyup, düşünüp, öğrendiklerimize göre harekete geçiyoruz. Bu zihnin kendi kendisiyle bir diyaloğu ya da ruhun içindeki iç savaşın bir yansıması değil ama hayatın, edebiyatın zorunlu olarak geldiği noktaya bir tepkisidir. Shakespeare, diğerleriyle nasıl konuşacağımızı öğreten yaratıcı edebiyatın işlevine Falstaff’tan başlayarak şiirin şimdi daha baskın olan melankolik dersini de ekledi: kendimizle nasıl konuşacağımızı öğretmek.

Sahnedeki kaderinin mükemmel seyri boyunca Falstaff, her türden ahlak yorumcularını kışkırtmıştır. En iyi eleştirmenlerin bazıları özellikle acımasızdı: Yakıştırdıkları yaftalar arasında “parazit”, “korkak”, “palavracı”, “ayartıcı”, “kışkırtıcı” ve hatta “obur”, “sarhoş” ve “kadın avcısı” vardı. Benim en sevdiğim yargı, George Bernard Shaw’ın söylediği “sarhoş ve iğrenç yaşlı pislik”tir. Bu yargısını Shaw’ın, Falstaff’ı zekâda geçemeyeceğini ve sürekli belirttiği gibi kolaylıkla ve güvenle kendi aklını Shakespeare’in aklına

tercih edemeyeceğini gizlice anlamış olmasına veriyorum. Shaw da hepimiz gibi, Shakespeare ile kendi antitezini içinde taşıyan bir anlayış olmadan yüzleşemedi: aynı anda hem yabancı hem de tanıdık olma anlayışı.

Romantik ve modern şairler hakkında yazdıktan ve etkilenme, özgünlük sorunları üzerine kafa yorduktan sonra Shakespeare'e geldiğimde, sadece Shakespeare'e özgü bir tür ve derece farkının şokunu yaşadım. Bu farkın tiyatro ile ilgisi yoktur. Çok kötü yönetilmiş, şiir okuyamayan aktörler tarafından oynanmış bir Shakespeare prodüksiyonu, tür ve derece olarak Ibsen ve Molière'in iyi ya da kötü prodüksiyonlarından farklıdır. Söz sanatları diğerlerinden daha geniş ve daha belirgin bir şekilde kullanılmıştır ve öyle ikna edicidir ki, bir sanat değil de doğallıkla her zaman orada olan bir şey gibi görünür.

Şüphesiz şunu yazmak gerekir: Shakespeare kanonun kendisidir. Edebiyatın ölçütlerini ve sınırlarını o belirler. Onda bir körlük, bastırılmışlık, hayal gücünde ya da düşüncelerinde bir başarısızlık bulabilir miyiz? Onun en yakın rakibi Dante'de şiirsel bir sınırlama bulamayız ama insanın sınırları kesinlikle bulunabilir. Çağdaş ya da daha eski şairler, şair Dante'yi cömertlik fırtınasına sürüklemezler. *İlahi Komedya* şairlerle doludur ve hepsi de yerli yerine, tam da Dante'nin onları koymak istediği yerlere konulmuştur. Tuhaf bir şekilde, gençliğinde Dante'nin en yakın arkadaşı olan ama Dante'nin sürgüne gönderilmesinin ironik bir prelüdü olarak Dante tarafından Florence'dan kovulan Guido Cavalcanti eserde yoktur. Cavalcanti'nin babası ve kayınpederi heybetli Farinata canlı bir şekilde *Cehennem*'de görülür. Burada oğlu Guido değil de baba, Dante'nin sonsuzluk yolcusu olma onuruna sahip olmasından duyduğu hayal kırıklığını dile getirir. *Araf* II'de Dante, "dilimizin şanı" olarak Guido'nun yerini aldığını ima eder. Shakespeare'in Guido Cavalcantisi Christopher Marlowe ile Ben Jonson'un bir karışımıdır. Dünyevi komedyasında Shakespeare onları doğrudan sergileyememiştir, ancak bir Shakespeare araştırmacısı olmamama rağmen, *Onikinci Gece*'deki Malvolio karakterinin Jonsonvari ahlaki duruşun bir yergisi ve *Kral Lear*'daki Edmund'un sadece Marlowe karakterlerinin değil Marlowe'un ta kendisinin özellikleri üstüne kurulmuş nihilistik bir tasavvur olduğunu söylemekte hiçbir sakınca görmüyorum.

Her ikisi de oldukça çekici figürler: Malvolio, *Onikinci Gece*'nin komik kurbanıdır ama bu karakter bize sanki yanlış oyunda yer alıyormuş gibi gelir. Başka bir oyunda olsa zengin olur, onurunu ve özsaygısını korurdu. Edmund olması gereken yerdedir: Lear'ın mahvolmuş evreninin kör kuyu-

sunda Iago'nun Iago'luğunu bastırmaya çalışır. Onu sevebilmek için Goneril ya da Regan olmak gerekir ama hepimiz onu tehlikeli bir biçimde ilgi çekici, ikiyüzlülükten uzak ve olduğumuz şey için bizim sorumluluğumuzu ve kendi sorumluluğunu ortaya koyarken buluruz.

Edmund'un hırsı, mükemmel bir zekâsı ve keyfini ölüme taşıyan buz gibi bir yaşam zevki vardır. Hiç sıcak duyguları yoktur; *Suç ve Ceza*'daki Svidrigaylov ve *Ecinniler*'deki Stavrogin gibi, Dostoyevski nihilistlerinin özelliklerini gösteren ilk edebi figür olabilir. *Maltalı Yahudi*'deki Barabas karakterinin çok daha gelişmişi olan Edmund, Marlowevari Makyavel'i, yeni bir yüceliğe taşır; hem Marlowe'a ironik bir hürmet göstergesi hem de büyük sahtekârın zaferle alt edilmesidir. Malvolio gibi Edmund da şüpheli bir övgüdür ama nihai olarak, ironik de olsa Shakespeare'in cömertliğinin bir kanıtıdır.

Shakespeare'in iç dünyasıyla ilgili elimizde hiçbir veri yok ama onu okumaya yıllarınızı verirseniz, onun ne olmadığını anlamaya başlarsınız. Calderón, dini bir tiyatro yazarıdır, George Herbert ise adanmış bir şair; Shakespeare bunların ikisi de değildir. Nihilist Marlowe, kendine ters düşecek bir şekilde dini bir anlayış sergiler ve *Dr. Faustus* kendine karşıt bir şekilde okunabilir. Shakespeare'in en karanlık trajedileri *Lear* ve *Macbeth*, Hıristiyanlaşmaya götürmez; büyük belirsiz oyunlar *Hamlet* ve *Kısasa Kısas* da böyledir. Northrop Frye, *Venedik Taciri*'nin Hıristiyanlık söyleminin Eski Ahit'in üzerinde yoğunlaşmasına rağmen Yeni Ahit'in bağışlayıcılığının ciddi bir örneklemesi olarak anlaşılması gerektiğini düşünmüştü. *Venedik Taciri*'nin sahnedeki Yahudisi Shylock, komik bir kötü kahraman olarak düşünülmüştü zira Shakespeare'in de o dönemin anti-semitik düşüncelerini paylaştığı açıktır. Fakat oyunda Frye'ın söz ettiği teolojik alegoriyi bulmakta güçlük çekiyorum. Gerçek Hıristiyan doğasını Shylock'a tükürüp küfür ederek gösteren Antonio'dur. Yahudi'nin hayatta kalması için hemen Hıristiyan olması şartını öneren de odur. Shylock, bu zoraki din değiştirmeyi olmayacak bir şekilde kabul eder. Antonio'nun önerisi Shakespeare'in kendi buluşudur ve "diyetini ödeme" (a pound of flesh) geleneğinin parçası değildir. Bu episodla ilgili ne diyebiliriz? Ben bile bunu bir Hıristiyan argümanı olarak adlandırmakta zorlanıyorum. Ahlaki olarak en şüpheli olduğu durumlarda bile Shakespeare bir yandan beklentilerimizi altüst eder, bir yandan da evrenselliğinden vazgeçmez. Bunun da tehlikeli yanları olduğu açıktır.

Kudüs İbrani Üniversitesi'nde ders veren Bulgaristan doğumlu bir ar-

kadaş, Sofya'da geçenlerde Petrov'un Bulgarca versiyonuyla izlediği *Fırtına* oyunundan söz etmişti. Kaba bir güldürü, bir fars olarak başarılı olduğunu düşündüğünü söyledi ama seyirciler hoşnut kalmamıştı çünkü söylediğine göre Bulgarlar, Shakespeare'i klasik ya da kanonsal olanla özdeştirirlermiş. Arkadaşlarım ve öğrencilerim bana Japonca, Rusça, İspanyolca, Endonezya dilinde ve İtalyanca olarak izledikleri Shakespeare'i anlatırlar ve genel olarak seyircilerin hepsinin Shakespeare'in sahnede *onları* temsil ettiği konusunda hemfikir olduklarını söylerler. Shakespeare halkın şairi olurken Dante şairlerin şairi olmuştur; her ikisi de evrenseldir ama Dante ayaktakımı için değildir. Shakespeare'in sınıfsız evrenselciliğini ya da Dante'nin seçkinci evrenselciliğini açıklayabilecek herhangi bir kültürel eleştiri ya da materyalist diyalektik var mıdır, ben bilmiyorum. İkisi de kazara ortaya çıkmış ya da Avrupa merkezciliğin bir ürünü değildir. Öyle görünüyor ki düşünce, karakterizasyon, metafor gücüne sahip, çeviri ve aktarım sonrası zaferle ayakta duran, her kültürün ilgisini çeken üstün bir edebi mükemmellik olgusu diye bir şey vardır.

Dante, Milton gibi kendi kendinin farkında olan bir şairdi; ikisi de geride, geleceğin ölüp gitmesine izin vermeyeceği kehanetli bir yapı bırakmayı istedi. Shakespeare *Kral Lear*'ın ölümünden sonraki kaderine gösterdiği aşikâr ilgisizliğiyle bizi şaşkınlığa düşürür; elimizde oldukça farklı iki oyun metni vardır ve onların zorluklarla bir araya getirilmesiyle oluşan okuduğumuz ve izlediğimiz oyunlar çok da tatmin edici değildir. Shakespeare'in düzeltmeler yaptığı ve arkasında durduğu eserler, *Venüs ve Adonis* ve *The Rape of the Lucrece*'dir ve onlar da *Lear, Hamlet, Othello, Macbeth* şöyle dursun *Soneler*'in şairine layık değildir. *Kral Lear*'ın son halini umursamayıp atılacak bir şey olarak gören bir yazar nasıl olabilir? Shakespeare, Wallace Stevens'ın dizelerindeki Arap ayı gibidir: "Yıldızlarını yerlere saçar." Shakespeare'in yetenekleri o kadar bereketlidir ki isterse umursamaz olabilirmiş gibi. Shakespeare'in coşkusu ya da yaşam zevki, dilbilimsel ve kültürel bariyerleri aşan şeyin bir parçasıdır. Nasıl Falstaff'ı *IV. Henry* oyunlarıyla, Danimarka Prensi'ni oyunun aksiyonuyla sınırlayamazsanız, Shakespeare'i de İngiliz Rönesansı'na hapsedemezsiniz.

Hamlet, edebi karakterin hayal gücü etki alanı için ne ise, Shakespeare de dünya edebiyatı için odur: Her yere nüfuz eden sınırlanamaz bir ruh. Bu ruhun kolayca aktarılmasındaki bir unsur, şüphesiz doktrinlerden ve basit ahlakçılıktan kendini kurtarıp özgürleştirmesidir. Oysa aynı özgürlük, Dr. Johnson'ı endişeli ve Tolstoy'u öfkeli yapmıştır. Shakespeare doğanın

genişliğinin ta kendisidir ve bu genişlik yoluyla doğanın umursamazlığını hisseder. Bu genişliğin içinde önemli olan hiçbir şey kültüre bağımlı ya da cinsiyetle sınırlı değildir. Shakespeare'i sürekli olarak okur ve yeniden okursanız, onun karakterini ya da kişiliğini öğrenemeyebilirsiniz ama onun duyarlılıklarının, ruh halinin ve algısının kesinlikle farkına varırsınız.

Kırgınlar Ekolü, estetik üstünlüğü göz önünde bulundurarak kendi dogmalarını, özellikle Shakespeare örneğinde 18. yüzyıldan bu yana ticari Büyük Britanya'nın politik ve ekonomik çıkarlarını korumak için ortaya atılmış sürekli bir kültürel komplo olarak görmek zorundadır. Çağdaş Amerika'da polemik, Shakespeare'in Avrupa merkezli bir güç olarak aslında şu anda tam da azınlık sayılamayacak akademik feministler gibi çeşitli azınlıkların meşru kültürel isteklerine karşı koymak için kullanılması yönünde değişmiştir. Foucault'nun Kırgınlık havarileri arasında bu denli rağbette olması anlaşılabilir: Kanonu kütüphane dediği bir metaforla değiştirerek hiyerarşileri dağıtır. Ancak eğer kanon diye bir şey olmasaydı, daima Shakespeare'in gölgesi altında yazmış olan John Webster, Shakespeare'in yerine okunabilirdi. Bu durum da, Webster'in kendisini bile hayrete düşürürdü.

Shakespeare'in yerine geçebilecek biri yoktur. Ona karşı ya da onun yanında okunabilecek ya da oynanabilecek antik ya da modern bir avuç yazarın arasında bile onun yerine geçebilecek biri yoktur. Shakespeare'in dört büyük trajedisine denk ne olabilir? Dante bile, James Joyce'un itiraf ettiği gibi, Shakespeare'in zenginliğinden yoksundur. Bu da Shakespeare'de karakter okumalarının sonsuz olduğu anlamına gelir ama aynı zamanda 38 oyun ve ona eşlik eden sonelerin kesintili bir Dünyevi Komedya meydana getirdiğini, onun da Dante'ninkinden çok daha kapsamlı ve Dante'nin teolojik alegorilerinden bağımsız olduğunu ima eder. Shakespeare'in çoğulculuğu, Dante'yi ya da Chaucer'ı kat kat aşar. Hamlet ve Falstaff'ın, Rosalind ve Kleopatra'nın, Iago ve Lear'ın yaratıcısı hem tür hem de derece olarak farklıdır. Bu fark tanımlanabilirse eğer, Shakespeare'in Batı Kanonu'nun nasıl yeniden merkezinde yer aldığını ve siyasi düşüncelerle durum her ne kadar kötüye doğru değişmiş olsa da merkezde olmaya devam edeceğini anlamaya daha yakın olacağız.

Milton'ın yirmili yaşlarında yazdığı yayınlanmış ilk şiiri Shakespeare'in İkinci Folio'sunda (1632), önsözdeki övgülerden biri olarak isimsiz yayınlanmıştır. Shakespeare öleli 16 yıl olmuştur ama ününe gölge düşmemiştir. 18. yüzyıl boyunca Dryden'dan Pope'a, oradan Dr. Johnson'a ve

Romantizmin erken dönemlerine kadar süren kanonlaşma, Shakespeare'i ilahlaştıran hareket henüz gerçekleşmemiştir. Genç Milton, öncüsüne daha çok sahip çıkar tarzda ondan "Benim Shakespeare'im" diye söz eder, onu erkek Müz, "Hafızanın sevgili oğlu" olarak niteler ve Shakespeare'in ("Şöhretin büyük mirasçısı"nın) bir anlamda kendi mirasının bir parçası olduğunu da ima eder. Milton, onlardan biri olacaktır:

Hath from the heavens of thy unvalued book,
These Delphic lines with deep impression took,
Then thou our fancy of itself bereaving,
Dost make us marble with too much conceiving.

Paha biçilmemiş kitabının göklerinden,
Aldı derin izlenimi bu gizemli dizeler,
Sonra seninle, hayalimiz kendisinden yoksun kalırken,
Mermere dönüşürdük fazlasıyla tasavvur ederek.

"Unvalued book" 1632'de "paha biçilmemiş kitap" anlamına geliyordu fakat bu durum tek başına bu dizelerdeki belirsizliği açıklamaya yetmez. Milton ve diğer seçici okurlar Shakespeare'in anıtları olmuşlardır. Mermere dönmüş durumda, hayal güçleri artık kendilerine ait olmaksızın, Shakespeare'in "tasavvur"unun gücüne boyun eğmişlerdir. Fakat Milton'ın kurnazlığı ile Shakespeare de aynı duruma düşmüştür. Milton, bize herkesin yerine geçerek kendi içinde hiç kimse olan, doğanın kendisi kadar anonim bir Shakespeare'i vermekte Borges'ten önce davranmıştır. Eğer karakterleriniz ve oyuncularınız kadar okuyucularınız ve izleyicileriniz sizin eseriniz, kitabınız olmuşsa artık sadece onların içinde yaşarsınız. Doğanın sanatçısı Shakespeare, Milton'a verilmiş anonim bir bağış olur; gönderme yapmayı bile gerektirmeyecek, kendine mal edilmiş bir kaynak haline gelir. Shakespeare, Milton'ın gücüdür; aynı gücü o da cömertce kendisinden önce gelmiş ama bir şekilde ondan sonra da yaşamaya devam edecek olan Shakespeare'e vasiyet eder. Burada, halka açıldığı ilk yıllarda, Milton kendi kanonsal sonunu okuyucularında yaşayacak mezarsız bir anıt olarak duyurur. Shakespeare, kendine layık ya da değil çok geniş bir izleyici kitlesine sahipken, Milton tedirgin bir şekilde kendi izleyici kitlesinin Shakespeare ile karşılaştırıldığında en azından kendine layık ama az sayıda olabileceğini ima eder. Kanonlararası olsa da, Shakespeare için yazılmış bu şiir pragma-

tik bir şekilde kendi kendini kanonlaştıran bir şiirdir.

"Kanonsal" olan bir anlamda daima "kanonlararası"dır. Çünkü kanon sadece bir yarışmanın sonucu değil, kendisi sürekli devam eden bir yarışmadır. Edebi güç, bu yarışta kısmi zaferlerle ortaya çıkar. Milton gibi bir şairde bile bu güç rekabetçidir ve bu nedenle tamamıyla Milton'ın olamaz. Bana göre, tam bir otonomluk olarak görünen radikal durumlar Dante ve Shakespeare'indir. Bir şekilde Dante, Milton'dan daha güçlüdür. Dante'nin antik ve çağdaş bütün rakiplerinin hakkından gelmesi, Milton'ın zaferinden çok daha ikna edicidir çünkü Milton'ın içinde daima biraz Shakespeare vardır. Dante, Vergilius'u okuma şeklimizi etkiler; Shakespeare Milton'a yaklaşımımızı büyük ölçüde değiştirebilir. Fakat Vergilius'un Dante'yi anlamamıza katkısı çok azdır çünkü Epikürcü Vergilius, Dante tarafından feshedilmiştir. Milton, Shakespeare'i çözümlememize yardımcı olamaz çünkü Milton'ın Shakespeare'i anonimliğe indirgemesi, Shakespeare'in eserlerinde kendi kimliğini yok etme taktiklerini sadece tekrar eder ve çarpıtır.

Kendinden önce ya da sonra gelen kendi kendini kanonlaştırma çabalarının hepsinden daha etkili olan bu Shakespeare yöntemi, bizi tekrar kanonun merkezi olarak Shakespeare'in tarafsızlığına götürür. Dante, Milton ve Tolstoy gibi güçlü karakterlerle karşılaştırıldığında Shakespeare'in nevi şahsına münhasır bir insan olmadığına dair kabul görmüş biyografik bir gelenek vardır. Shakespeare'in arkadaşları ve tanıdıkları onun sevilen, oldukça sıradan görünümlü bir insan olduğuna dair tanıklık ettiler: açık, komşularına yardımcı, akıllı, kibar, özentiden uzak, birlikte rahatça bir içki içilebilecek birisi. Herkes onun iyi huylu ve alçakgönüllü ama ticaret konusunda biraz keskin olduğu konusunda hemfikirdir. Gerçek bir Borges modunda, onlarca başkarakter ve yüzlerce hayat dolu ikincil figür yaratmış olan Shakespeare, kendisine bir kimlik yaratmak için yaratıcı enerjisini hiç kullanmamış gibidir. Kanonun tam merkezinde, gelmiş geçmiş yazarlar içinde en az kendi kendinin farkında, en az saldırgan olan kişidir.

Shakespeare'in renksizliği ile olağanüstü dramatik gücü arasında bizim analitik yeteneklerimizin kavrayabileceğinin ötesinde ters bir orantı vardır. Kendi zamanındaki sözde iki rakibi olağanüstü çarpıcılıkta karakterlerdi: saldırgan ve kaba saba Ben Jonson ve iki taraflı casus olarak çalışan, Faustvari hırslarıyla Christopher Marlowe. İkisi de çok iyi şairlerdi ve şimdi neredeyse eserleriyle olduğu kadar hayat hikâyeleriyle de meşhurlardır. Shakespeare'in sessiz, sakin Cervantes ile kişisel yakınlığı vardır ancak Cervantes istemeyerek aşırı davranış ve felaketlere varan talihsizliklerle

dolu bir hayat yaşamıştır. Shakespeare'in Montaigne ile paylaştığı karakter özellikleri de vardır ama Montaigne'in yaratıcı emeklilik hayatı, siyaset ve iç savaşla vurgulanmıştır. Molière, belki de huy ve güldürücü deha anlamında Shakespeare'in eşidir. Fakat Shakespeare profesyonel olarak ikincil bir aktörken, Molière bir baş aktördü ve *Don Juan'a* rağmen Molière, aynen Racine'in komediye yaklaşmaması gibi, trajediden uzak durdu. Shakespeare, bütün sosyalliğine rağmen en büyük yazarlar arasında tek başınadır. O diğer bütün yazarlardan daha çok *algılamış*, daha derin ve daha özgün *düşünmüş* ve herkesi, hatta Dante'yi de aşan, neredeyse hiç çaba göstermeden bir dil ustalığına sahip olmuştur.

Shakespeare'in kanonun merkezinde yer almasındaki sırlardan biri de onun ideolojiye ilgisizliğidir: Yeni Tarihselcilerin ve diğer Kırgınların çabalamalarına rağmen Shakespeare, ideolojiden neredeyse Hamlet, Rosalind, Falstaff gibi kahramanları kadar uzaktır. Teolojisi, metafiziği, etiği yoktur ve günümüz eleştirmenlerinin ona yakıştırdığı siyasal kuramların da pek azına sahiptir. Soneleri, Falstaff'ın tersine, süperegodan yoksun olmadığını; oyunun sonundaki Hamlet'in tersine, aşkın olmadığını; Rosalind'in tersine, kendi hayatıyla ilgili her bakış açısının sürekli farkında olmadığını gösterir. Fakat bu karakterlerin hepsini o hayal ettiği için, kendi sınırları ötesinde kendisini miras olarak bırakmayı reddetmiş olduğunu düşünebiliriz. Bizi ferahlatan bir şekilde o, bir Nietzsche ya da Kral Lear değildir. Her şeyi olduğu gibi deliliği de hayal etmiş olmasına rağmen, delirmeyi reddetmiştir. Her ne kadar Shakespeare'in kendisi bir bilge olarak ortaya çıkmayı kabul etmese de, onun bilgeliği sonsuza kadar, Goethe'den Freud'a bütün bilgelere dönüşecektir.

Nietzsche, unutulmaz bir şekilde bize sadece kalbimizde ölmüş olan şeyler için kelimeler bulduğumuzu söyledi. Yani konuşma eyleminde daima bir çeşit hor görme vardır. Nietzsche, antitezini de içinde barındıran bir aforizmacı olarak, hem Hamlet'i hem de Oyuncu Kral'ı açımladığının farkında olmalıydı. Aynı Emerson'ın Telafi yasasını dile getirirken Lear'ı yansıttığını biliyor olması gerektiği gibi: "Nothing is got for nothing" (Hiçbir şey, hiçbir şeyle elde edilemez). Regina ile olan ilişkisinin alameti olan melankolik Danimarkalının Ophelia ile olan ilişkisiyle büyülenen Kierkegaard, post-Shakespeareci olmamanın imkânsız olduğunu keşfetti. Emerson, Platon için "Özgünlüklerimizin altını üstüne getirmişti," demişti ama özgünlük meselesinde alarma geçmeyi ilk kez öğreten Shakespeare'di.

Shakespeare'e gücenenlerin en saygıdeğer olanı, Kırgınlar Ekolü'nün ka-

bul görmemiş atalarından biri olan Kont Leo Nikolayeviç Tolstoy'du. Ünlü *Sanat Nedir?* (1898) adlı eserine çarpıcı bir sonsöz olarak yazdığı "Shakespeare ve Drama"da (1906) şöyle der:

> Onun en büyük hayranlarının gösterdiklerine bakılırsa, Shakespeare'in eserlerinin konusu dünyanın efendilerinin yükselişini hakiki bir ayrıcalık olarak gören, kalabalığı yani işçi sınıfını aşağılayan, sadece bütün dinleri inkâr etmekle kalmayıp sürüp giden düzeni daha iyi hale getirmek için yapılan bütün insani çabaları da inkâr eden en aşağılık, en kaba hayal gücüdür.
>
> Shakespeare'in şöhretinin temel içsel nedeni, oyunlarının... kendi zamanındaki ve bizim zamanımızdaki yüksek sınıfın dinsiz, ahlaksız zihin yapısına uygun olmasıdır.
>
> ...bu hipnoz halinden kendilerini kurtardıklarında, insanlar Shakespeare'in ve onu taklit edenlerin önemsiz ve ahlaksız eserlerinin sadece izleyicilerin oyalanması ve eğlencesi için yazıldıklarını, hayatın öğretilerini hiçbir şekilde temsil edemeyeceklerini, gerçek anlamda dini bir drama olmadığını ve hayatın öğretilerinin başka kaynaklarda aranması gerektiğini anlayacaklardır.
>
> (V. Tchertfoff'un çevirisinden)

Tolstoy'un denemesinin büyük bir kısmı *Kral Lear* ile alay etmeye adanmıştır. Bu da aslında üzücü bir ironidir çünkü hayatının son yıllarında, istemeyerek de olsa kendisi de Kral Lear gibi olmuştur. Sofistike bir Kırgın, Shakespeare'in yerine tercih etmek üzere Bertolt Brecht'i gerçek Marksist drama ya da Paul Claudel'i gerçek Hıristiyan drama olarak ileri sürmeyecektir. Yine de Tolstoy'un yakarışı, onun özgün ahlaki öfkesinin etkisine ve kendi estetik görkeminin otoritesine sahiptir.

Tolstoy'un denemesi, (tıpkı *Sanat Nedir?* gibi) bir felakettir. Bize böylesine büyük bir yazarın nasıl bu kadar yanıldığı sorusunu sordurur. Tolstoy, Shakespeare'i idol haline getiren Goethe, Shelley, Victor Hugo ve Turgenev'in de dahil olduğu seçkin bir gruptan, onları onaylamaz bir şekilde söz eder. Hegel, Stendhal, Puşkin, Manzoni, Heine ve onlarcasını, aslında Voltaire gibi bazı tatsız istisnalar dışında okumayı bilen her iyi yazarı bu gruba dahil edebilirdi. Tolstoy'un estetiğe karşı isyanının daha az ilginç olan yanı yaratıcı kıskançlıktır. Shakespeare'in Homeros'la paylaştığı yüce-

liğin Tolstoy tarafından inkâr edilmesinde belirli bir öfke vardır. Bu paylaşımı kendi *Savaş ve Barış*'ına saklamıştı. Daha da ilginç olanı, ahlaksız ve dinsiz *Kral Lear* trajedisine karşı duyduğu tinsel tiksintidir. Bu türden tiksinmeleri, Shakespeare'in özellikle Hıristiyanlık öncesi oyunlarını Hıristiyanlaştırma çabalarına tercih ederim ve Tolstoy, oyun yazarı Shakespeare'i bir Hıristiyan ya da bir ahlakçı olarak görmemek konusunda oldukça haklıdır.

Washington D.C.'de sergilendiğinde, Marsyas'ın Apollon tarafından derisinin soyulmasıyla ilgili Titian'ın resminin önünde durduğumu hatırlarım. Şaşkına dönmüş ve afallamış bir şekilde yanımdaki arkadaşım Amerikan ressam Larry Day'in yaptığı yorumu sadece başımı sallayarak onaylayabilmiştim: Resim *Kral Lear*'ın final sahnesinin gücüne ve etkisine benzer bir şeye sahipti, Titian, Tolstoy'un görmesi için St.Petersburg'a da gitmişti; herhangi bir yorum yaptığını hatırlamıyorum fakat herhalde Titian'ın dehşet ve vaat edilen son imgesini anlardı. *Sanat Nedir?* adlı eseri sadece Shakespeare'i değil Dante, Beethoven ve Raphael'i de gözden çıkarır. Eğer Tolstoy'sanız, belki de Shakespeare'i bir kenara atabilirsiniz ama Shakespeare'in gücünün gerçek temellerini bize gösterdiği için Tolstoy'a borçluyuz: ahlaki ve dini aşırı determinizmden bağımsızlık. Öyle görünüyor ki Tolstoy bunu sıradan bir anlamda söylemedi çünkü Yunan trajedisi, Milton ve Bach, Tolstoy'un popüler sadelik sınavında başarısız olurken Victor Hugo ve Dickens'ın bazı eserleri, Harriet Beecher Stowe, bazı ikincil Dostoveyski eserleri ve George Eliot'ın *Adam Bede*'i başarılı olmuştur. Bunlar Hıristiyan ve ahlaki sanatın örnekleridir. Buna rağmen Cervantes ve Molière'in de dahil olduğu tuhaf ikincil bir gruplamada "iyi evrensel sanat" da kabul görmüştü. Tolstoy hakikati talep eder ve ona göre Shakespeare'in problemi hakikate ilgisinin olmayışıdır.

Bu durum meseleyi şuraya getirir: Tolstoy'un şikâyeti ne ölçüde geçerlidir? Batı Kanonu'nun merkezinde yalanların pragmatik bir yüceltilmesi mi vardır? George Bernard Shaw, *Sanat Nedir?*'e büyük bir hayranlık duyardı ve büyük olasılıkla Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'ini Shakespeare'e tercih etti. Tıpkı Tolstoy'un *Tom Amca'nın Kulübesi*'ni *Kral Lear*'ın üstünde tutması gibi. Ancak bu türden düşünceler bize şu anda iç karartıcı bir şekilde çok yakın: Genç meslektaşlarımdan biri bana Alice Walker'ın *Meridian* adlı romanını Thomas Pynchon'ın *Gravity's Rainbow* adlı romanından daha değerli bulduğunu söyledi çünkü ona göre Pynchon yalan söylemişti, Walker ise hakikati somutlaştırmıştı. Politik doğruculuğun dindar sağın yerini

almasıyla zor sanata karşı Tolstoy'un polemiğine geri döndük. Ama Shakespeare, her ne kadar Tolstoy böyle görmeyi reddetse de, hem zor hem de popüler sanatı ortaya koyuşunda tamamen eşsizdir. Bence, Shakespeare'in gerçek gücü ve onun neden ve nasıl kanonun merkezinde olduğu sorusunun nihai açıklaması buradadır. Günümüz de dahil olmak üzere, çokkültürlülükle birlikte Shakespeare, aşağı ya da yüksek sınıflardan her tür izleyiciyi yakalayabilecektir. Kanonun merkezine onun ismini yazdıran şey, birkaç Fransızın olumsuz düşünceleri dışında, evrensel olarak uygun bir temsil şeklidir.

Kadın ve erkekleri bu şekilde temsil etmek doğru mudur ya da doğru muydu? *Tom Amca'nın Kulübesi*, *İlahi Komedya*'dan daha mı içtendir? Belki Walker'ın *Meridian*'ı, *Gravity's Rainbow*'dan daha içtendir. Şüphesiz son dönemindeki Tolstoy, Shakespeare'den ya da diğer herkesten daha içtendir. İçtenliğin hakikate giden bir kraliyet yolu yoktur ve yaratıcı edebiyat kendisini hakikat ve anlam arasında bir yerde konumlandırır. Bu yeri ben, antik gnostiklerin bir zamanlar *kenoma* dedikleri yerle, William Blake'in söylediği gibi içinde ağlayıp dolaştığımız kozmolojik boşlukla karşılaştırmıştım. Shakespeare, *kenoma*'nın herkesten çok daha ikna edici bir temsilini, özellikle *Kral Lear* ve *Macbeth*'in arka planını hazırlarken bize sunar. Burada bir kez daha Shakespeare, Kanon'un merkezine yerleşir çünkü Homeros, Dante ya da Tolstoy'da Shakespeare'den daha ikna edici herhangi bir temsil bulabilmek için çok uğraşmamız gerekir. Retorik açısından Shakespeare'in dengi yoktur; böylesine tam teçhizatlı mükemmel metafor yoktur. Eğer retoriğe kafa tutan bir hakikat arayışındaysanız, iktisat politikası ya da sistem analizi çalışmanız ve Shakespeare'i, onu yüceltmek için bir araya gelmiş ayaktakımına ve estetlere terk etmeniz gerekir.

Sürekli dönüp dolaşıp Shakespeare'in dehasının gizemine geliyorum. "Shakespeare'in dehası" sözlerinin, Kırgınlık Ekolü'nün gözünde beni modası geçmiş gösterdiğinin gayet farkındayım. Fakat Foucault'nun "Yazarın Ölümü"ndeki sorun sadece retorik terimleri değiştirip yeni bir yöntem yaratamamasıdır. Eğer "toplumsal enerjiler" *Kral Lear* ve *Hamlet*'i yazdıysa, neden bu toplumsal enerjiler Stratfordlu zanaatkârın oğlunda, kaba saba tuğla işçisi Ben Jonson'da olduğundan daha üretkendi? Öfkeden çıldırmış Yeni Tarihselci ya da feminist eleştirmenin, Lear'ın gerçek yazarının Sir Francis Bacon ya da Oxford kontu olduğu fikrine yandaşlar yaratan öfkeyle tuhaf bir yakınlığı vardır. Onu tanıyan herkesin ustası Sigmund Freud, ölümüne kadar Musa'nın Mısırlı olduğu ve Oxford'un Shakespeare'i yaz-

dığı konusunda ısrar etti. Oxfordluların kurucusu, harika ismiyle Looney, *Rüyaların Yorumu ve Cinsellik Üstüne Üç Deneme*'nin yazarında kendine bir mürit kazanmıştı. Eğer Freud, Dünya Düzdür Topluluğu'na katılsaydı bu kadar üzüntü duymazdık. Yine de beterin beteri vardır ve en azından Freud'un Looney hipotezi üstüne birkaç cümleden fazla yazmadığına şükretmeliyiz.

Öncüsü Shakespeare'in Stratford'dan oldukça sıradan bir adam değil de çok gizemli, güçlü bir soylu olduğunu düşünmek Freud'a büyük bir rahatlık veriyordu. Burada züppelikten çok daha fazla bir şey vardır. Goethe için olduğu gibi Freud için de Shakespeare'in eserleri kültürün seküler merkezidir, insanlık için rasyonel bir zaferin umududur. Freud için bundan daha fazlası söz konusuydu. Bir anlamda Freud, kendisinin anlayabileceği ve tanımlayabileceği ölçüde, Shakespeare'in ruhu icat ederek psikanalizi de icat ettiğini anladı. Bu onun için çok da hoş bir kavrayış olmasa gerekti çünkü Freud'un "Psikanalizi ben icat ettim çünkü onun edebiyatı yoktu," açıklamasını bozan bir anlayıştı. Freud'un intikamı, Shakespeare'in bir düzenbaz olduğuna dair sözde bir ispatla geldi. Bu rasyonel bir şekilde Shakespeare'in oyunlarının öncülüğünü ortadan kaldırmasa da Freud'u tatmin etmişti. Shakespeare, Freud'un özgünlüğünü altüst etmişti; şimdi de Shakespeare'in maskesi düşmüş ve rezil olmuştu. Kütüphane raflarımızda Yeni Tarihselci, Marksist ve feminist Shakespeare'in çeşitli klasikleri ve *Musa ve Tekdinlilik*'in yanında Freud'un *Oxford ve Shakespeare*'inin olmadığına şükredebiliriz. Fransız Freud yeterince saçmaydı, şimdi bir de Fransız Joyce'umuz var; bunlara tahammül etmek oldukça zor. Fakat hiçbir şey Fransız Shakespeare kadar oksimoron olamaz; Yeni Tarihselciliğin adı da bu olmalı.

Gerçek Stradfordlu, yirmi dört yılda yirmi sekiz oyun yazıp memleketine ölmeye gitmiştir. 49 yaşında son oyunu olan *The Two Noble Kingsmen*'i John Fletcher ile birlikte yazmıştır. Bundan 3 yıl sonra, 52. yaşgününden önce ölmüştür. Lear ve Hamlet'in yaratıcısı, olaysız bir hayattan sonra olaysız bir şekilde hayattan çekilmiştir. Bizim zamanımızda, birinci sınıf yazarlar arasında, sadece Wallace Stevens'ın hayatı Shakespeare'inki kadar olaylardan ve heyecandan uzak görünür. Stevens'ın kademeli gelir vergisinden nefret ettiğini ve Shakespeare'in gayrimenkul yatırımlarını korumak için yüksek mahkemeye dava açmaktan çekinmediğini biliyoruz. Ne Shakespeare'in ne de Stevens'ın evliliklerinin –başlangıçları dışında– tutku dolu evlilikler olduğunu az çok biliyoruz. Buradan sonra ise oyunları ya da Stevens'ın algıyı düşünceli ve coşkulu kavrayışlarının detaylı çeşitlemelerini anlamaya çalışıyoruz.

Hayal gücü için, yazarla ilgili yıkıcı güç olmayınca, esere dönmek zorunda kalmak çok tatmin edicidir. Christopher Marlowe söz konusu olduğunda, yazar hakkında kafa yorarım; oyunları üzerine uzun uzun düşünülmese de yazar hakkında uzun uzun düşünülebilir. Rimbaud'ya gelince, genç adamın şiirlerinden daha esrarengiz olmasına rağmen hem yazar hem de eserleri hakkında düşünürüm. Stevens, kendisini öyle toptan bir şekilde ortadan kaldırmıştır ki, onu aramaya dahi gerek duymayız; insan olarak Shakespeare'e kaçak ya da herhangi başka bir şey diyemeyiz. Oyunlarında onun ağzından konuşan biri yoktur; ne Hamlet, ne Prospero ne de kendisinin de sahnede canlandırdığı Hamlet'in babasının hayaleti onun adına konuşur. En dikkatli araştırmacıları bile sonelerinde geleneksel olanla kişisel olan arasındaki sınırları kesin bir şekilde çizemezler. Eserleri ya da yazarı anlamaya çalışırken, büyük oyunlarının neredeyse ilk sahnelendikleri andan itibaren tartışmasız merkezi yüceliğine döneriz daima.

Shakespeare'in öncülüğünün saygıdeğer yüceliğiyle başa çıkmanın bir yolu da onu yok saymaktır. Dryden'dan günümüze kadar, birkaç kişinin bu yolu seçmiş olması ilginçtir. Günümüz Yeni Tarihselciliğinin yeniliği ya da isteyerek yarattığı skandal başka bir yerdedir ama gerçekte bazen üstü örtük bazen de bariz bir şekilde bu yok saymanın içinde varolur. Eğer İngiliz Rönesansı'nın toplumsal enerjileri (bunların tarihselci bir metafordan daha fazlası olduğunu varsayarsak ki benim bu konuda şüphelerim var) bir şekilde *Kral Lear*'ı yazdıysa, Shakespeare'in tekliği tartışma konusu olabilir. Bir nesil kadar sonra "toplumsal enerji" nin *Kral Lear*'ın yazarı oluşu, Oxford Kontu'nun ya da Sir Francis Bacon'ın oyunu yazmış olması kadar aydınlatıcı olacaktır. Her ikisindeki dürtü neredeyse aynıdır. Shakespeare'i bağlamı ne olursa olsun o bağlama indirgemek, Dante'yi Floransa'ya ya da zamanın İtalyası'na indirgemek kadar kolaydır ancak. Burada ya da İtalya'da hiç kimse kalkıp Cavalcanti'nin Dante'ye estetik açıdan denk olduğunu iddia etmeyecektir. Aynı şekilde Ben Jonson ya da Christopher Marlowe'un Shakespeare'in özgün rakipleri olduğunu iddia etmek de boşuna bir çaba olacaktır. Jonson ve Marlowe, farklı şekillerde, büyük şairler ve bazen de harika oyun yazarıydılar ancak okuyucu ya da izleyici *Kral Lear* ile karşılaştığında tamamen başka bir sanat seviyesine girmiş olur.

Dante, Cervantes, Tolstoy ve sadece birkaç kişiyi estetik açıdan yoldaş olarak talep eden Shakespearevari farklılık nedir? Bu soruyu sormak edebiyat araştırmasının nihai amacı olan arayışa, belli bir zaman diliminde toplumların ihtiyaçlarını, önyargılarını aşan bir çeşit değer arayışına girmektir.

Günümüzdeki ideolojilere bakılırsa, bu türden bir arayış yanılgıdır fakat bu kitabın amacı, kısmen eleştiriyi mahveden ve sonuç olarak edebiyatı da yok edebilecek olan hem sağ hem de sol kültürel politikalarla savaşmaktır. Shakespeare'in eserlerinde süregelen, hayatta kalan bir öz vardır ve bu öz çokkültürcü olduğunu kanıtlamıştır; dünya üzerinde benzer bir ideal için politik becerisizliklerimizi fazlasıyla aşan pragmatik bir çokkültürcülük ortaya koyarak her dilde evrensel olarak kabul görmüştür. Shakespeare gittikçe daha az Avrupa merkezli olmuş, Batı ya da Doğu değil, dünya kanonunun embriyosunun merkezidir. Böylece yine o büyük soruya geri geliyorum: Shakespeare'de hem tür hem de derece açısından diğer bütün yazarlardan farklı olan mükemmellik nedir?

Shakespeare'in dil hâkimiyeti her ne kadar ezici olsa da, eşsiz ve taklit edilemeyecek gibi değildi. İngilizce yazılan şiirler sıklıkla yüksek retoriğinin bulaşıcılığını kanıtlarcasına Shakespearevari olur. Shakespeare'in kendine özgü harikalığı insan karakterini, kişiliğini ve diğer değişkenlerini temsil etme gücündedir. Bu mükemmelliğin kanonsal övgüsü, 1765 tarihli Shakespeare'in önsözünde Samuel Johnson tarafından yazılmıştır. Bu övgü hem açıklayıcı hem de yanıltıcıdır: "Shakespeare bütün yazarların, en azından bütün modern yazarların üstündedir, doğa şairidir, okuyucuları için davranışlara ve hayata sadık bir ayna tutan bir şairdir."

Johnson'ın Shakespeare'e övgüsü, Hamlet'in aktörleri övmesini hatırlatır. Onun sözlerinin karşısına Oscar Wilde'ın sözlerini koyalım: "Sanatın Doğa'ya ayna tuttuğu hakkındaki bu talihsiz aforizma Hamlet tarafından, etrafındakileri sanatla ilgili meselelerdeki mutlak deliliğine ikna etmek için söylenmiştir."

Aslında Hamlet aktörlerin doğaya bir ayna tuttuklarından söz ediyordu ama Johnson ve Wilde, aktörleri şair-oyun yazarına benzettiler. Wilde'ın "doğası" sanatı boşuna engellemeye çalışan bir etmendi; Johnson ise "doğa"yı aykırı olanı genelin içinde eriten bir hakikat ilkesi, "ortak insanlığın ürünü" olarak gördü. Bilge eleştirmenlerden daha da bilge olan Shakespeare, "doğa"yı çelişen bakış açıları yoluyla gördü: trajedilerin en yüce olanında Lear ve Edmund'un bakış açıları, bir diğerinde Hamlet ve Claudius, bir diğerinde ise Othello ve Iago'nun bakış açıları bunlara örnektir. Bunların hiçbirinin doğasına ayna tutamazsınız ya da kendi gerçeklik anlayışınızın Shakespeare trajedisinden daha kapsamlı olduğuna kendinizi ikna edemezsiniz. Başka bir oyun dışında hiçbir şey bir oyuna benzemez fikrini hatırlatmakta Shakespeare'in eserlerini hiçbir eser geçemez. Aynı

zamanda bir trajik fikir başka bir trajik fikre benzemez (aslında olabilir de) ama bir insana benzer, insanda bir değişime benzer ya da ölümün ta kendisi olan kişisel değişimin en son şekline benzer fikri de en iyi ifadesini Shakespeare'de bulur.

Bir kelimenin anlamı her zaman başka bir kelimedir, çünkü kelimeler kişiler ya da şeylerden çok diğer kelimeler gibidirler. Fakat Shakespeare sıklıkla kelimelerin şeyler gibi olmaktan çok insanlar gibi olduğunu ima eder. Shakespeareci karakter temsilinin doğaüstü bir zenginliği vardır çünkü kendisinden önce ve sonra gelen hiçbir yazar her bir karakterin diğerinden farklı bir sesle konuştuğu yanılgısını bize onun kadar güçlü bir şekilde veremez. Bu özelliği fark eden Johnson, bunu Shakespeare'in genel olarak doğayı doğru tasvir etmesiyle alakalandırdı ama Shakespeare böyle bir doğanın gerçekliğini sorgulamaya yönlenmiş de olabilirdi. Onun tutarlı bir şekilde hayali varlıkların farklı gerçek-görünen seslerini sunma yeteneği, kısmen de olsa edebiyatı işgal etmiş gelmiş geçmiş en bereketli gerçeklik anlayışından doğmaktadır.

Shakespeare'in (ya da oyunlarının diyelim) gerçeklik bilincini izole etmeye çalışırsak, büyük ihtimalle şaşkına döneriz. *İlahi Komedya*'dan uzaklaşıp baktığımızda, şiirin tuhaflığı sizi şok eder fakat Shakespeare draması aynı anda hem tamamen tanıdık hem de bir anda özümsenmeyecek kadar zengin görünür. Dante kendi karakterlerini sizin için yorumlar; eğer onun yargılarını kabul etmezseniz, şiir sizi terk eder. Shakespeare ise karakterlerini birden çok bakış açısına açar ve onlar sizi yargılamak için analitik araçlar olurlar. Bir ahlakçıysanız, Falstaff sizi çıldırtır; değerleriniz kokuşmuşsa Rosalind sizin yüzünüze vurur; dogmatik biriyseniz, Hamlet sizden sonsuza kadar kaçar. Eğer açıklayıcı biriyseniz, Shakespeare'in büyük kötü karakterleri sizi umutsuzluğa sürükler. Iago, Edmund ve Macbeth'in kötü olmak için nedenleri yok değildi, nedenlerle dolup taşıyorlardı ama çoğu kendilerinin uydurduğu ya da hayal ettiği nedenlerle. Büyük zekâlar –Falstaff, Rosalind, Hamlet– gibi bu kötü canavarlar da şahsi sanatçılardır ya da Hegel'in dediği gibi kendilerinin sanatçılarıdır. Aralarında en verimli olan Hamlet'e, Shakespeare tarafından bir yazar bilinci bahşedilmiştir ancak Shakespeare'in bilinci değildir bu. Hamlet'i yorumlamak Emerson, Nietzsche ve Kierkegaard gibi aforizmacıları yorumlamak kadar zordur. İçimizden bir ses "ama onlar yaşadılar ve yazdılar" diye karşı koymak ister fakat Shakespeare, *The Murder of Gonzago* oyununu *The Mousetrap*'e çeviren eklemeleri yazan Hamlet'i bize sunmanın yolunu bulmuştur. Shakespeare'in

başarılarının en şaşırtıcı olanı, bizim onun karakterlerini açıklamak için bulabileceğimiz bağlamlardan çok daha fazlasını onun bizi açıklamak için ileri sürmüş olmasıdır.

Birçok okuyucu için insan sanatının sınırlarına *Kral Lear* ile dokunulmuştur. *Hamlet* ile birlikte *Lear*, Shakespeare kanonunun zirvesi gibidir ancak benim kişisel tercihim *Macbeth*'ten yanadır. Oyunun her diyaloğunun, her sözünün önemli olduğu amansız tasarrufunun şokunu bir türlü atlatamam. Yine de *Macbeth*'in sadece bir ana kahramanı vardır, hatta *Hamlet*'te kahraman o kadar ağır basar ki bütün ikincil karakterler (bizim gibi) onun aşkın parlaklığında kör olurlar. Shakespeare'in bireyselleştirme gücü *Kral Lear*'da ve tuhaf bir şekilde *Kısasa Kısas*'ta, yani ikincil karakterleri olmayan bu iki oyunda en güçlü biçimde görünür. *Lear* ile kendimizi kanonsal mükemmeliyet merkezlerinin merkezinde buluruz, aynen *Cehennem* ya da *Araf*'ın bazı kantolarında ya da *Hacı Murat* gibi bir Tolstoy anlatısında olduğu gibi. Burada yaratıcılığın alevleri bütün bağlamı yakıp kül eder ve bize tarih ve ideolojiden bağımsız, okumak ya da izlemek için eğitilebilecek herkese açık ilkel estetik değer diye adlandırılabilecek bir fırsat bahşeder.

Kırgınlık partizanları, sadece bir elitin bu şekilde eğitimli olabileceğini vurgulayabilirler. Daha hakikat dolu anlar bizi bilgilendirdikçe, bu yüzyılın sonuna doğru yaklaştıkça derin okumalar daha da zor olmaya başlamıştır. Bunun nedeni medya ya da Kaos Çağı'nın diğer dikkat dağıtıcıları olabilir ve elitler bile okuyucu olarak konsantrasyonlarını kaybetme eğilimindedirler. Yakın okuma benim neslimle bitmiş olmayabilir ama bizden sonraki nesilde kesinlikle kayboldu. İlk kez televizyon sahibi olduğumda neredeyse 40 yaşında olmam konuyla alakasız mı? Emin değilim ama bazen metin yerine bağlamın eleştirel bir tercihi, derin okumaya sabrı olmayan bir nesli yansıtmıyor mu diye merak ederim. Lear ile Cordelia'nın trajedisi en yüzeysel tiyatro izleyicisine ya da okura bile aktarılabilir çünkü Shakespeare'in neredeyse her seviyede ilgiyi çekme tuhaflığı vardır. Fakat uygun şekilde oynanıp uygun şekilde okunduğunda, herhangi bir cevap veren bilincin sağlayabileceğinden çok daha fazlasını talep edecektir.

Dr. Johnson'ın Cordelia'nın ölümüne tahammül edememesi meşhurdur: "Yıllar önce Cordelia'nın ölümü beni öylesine şok etmişti ki, oyunun son sahnelerini editör olarak revize edene kadar tekrar okumaya tahammül edebilir miyim, bilmiyorum."

Johnson'ın ifade ettiği gibi, *Kral Lear* trajedisinin final sahnesinde korkunç bir çaresizlik vardır ve bunun etkisi Shakespeare'in ya da diğer başka

yazarların yarattığı her şeyi aşar. Johnson, belki de Cordelia'nın ölümünü, yaşlı kralın acısından aklını yitirmiş bir şekilde kollarında Cordelia'nın ölüsüyle girişini bu çaresizliğin kapsanması olarak görür. İzlenecek bir görüntü olarak bütün doğal beklentileri tersine çeviren bir imgenin gücüne sahiptir ve Freud'un "Üç Tabut Teması"ndaki (1913) ünlü yanlış okuması şöyledir:

> "Lear, kollarında Cordelia'nın ölüsüyle girer."
> Cordelia Ölüm'dür. Durumu tersine çevirin, anlaşılabilir ve tanıdık olur bizim için —Ölüm tanrıçası ölü kahramanı savaş alanından taşıyor, Alman mitolojisindeki Valkyr gibi. İlkel bir mitin elbisesinde sonsuz bilgelik yaşlı adamı, sevgiyi bırakıp ölümü seçmeye ve ölümün kaçınılmazlığıyla arkadaş olmaya davet ediyor.

Freud 57 yaşındayken, 26 yıl daha ömrü vardı ama kendisini o role koymadan "kahraman'dan henüz bahsedemiyordu. Sevgiyi bırakıp ölümü seçmek ve ölümün kaçınılmazlığıyla arkadaş olmak Prens Hamlet'e uyabilir ama Lear'a uymaz. Shakespeare'de de, gerçek hayatta da krallar zor ölür ve Lear bütün kral temsillerinin en muhteşem olanıdır. Onun öncüsü edebi bir monark değil, bütün hükümdarların modelidir: Yehova'dır, Tanrı'nın kendisidir. Tabii eğer Shakespeare'in Geneva İncili'nde karşılaştığı Yehova'yı edebi bir karakter olarak görmüyorsanız. *Genesis, Exodus ve Numbers*'da hâkim olan J Yazarın Yehova'sı Lear kadar çabuk öfkelenen ve bazen de onun kadar çılgın olan bir figürdür. Baba otoritesinin imgesi olan Lear, feminist eleştirmenlerin gözdelerinden değildir çünkü onu kolaylıkla ataerkil baskının arketipi olarak kategorize ederler. Affedemedikleri şey, onun mahvolmuş haldeyken bile taşıdığı güç olarak görünüyor ve bu gücü sabırsız bir mizaç içinde Tanrı, kral ve babanın birleşimi olarak yorumluyorlar. Görmezden geldikleri şey oyunda gayet açıktır: Lear sadece oyunun iyi karakterlerinin korkup saygı duyduğu biri değildir; Cordelia, Soytarı, Gloucester, Edgar, Kent, Albany ve halkı tarafından da çok sevilir. Kişiliğindeki birçok özellik Yehova'ya benzer ama o çok daha iyi huyludur. Cordelia'yla ilgili esas hatası, karşılığında aşırılık talep eden aşırı bir sevgidir. Shakespeare'in bütün karakterlerinin arasında, Lear en tutkulu olanıdır. Bu tutku kendi başına çekici bir özellik olabilir ama onun ne yaşına ne de pozisyonuna uygundur.

Lear'ın sözde sosyal acıma kapasitesini ortaya çıkaran en kırgın yorumlar bile, onun tutkulu yoğunluğundan hiç söz etmezler. Kızları Goneril ve Regan da aynı tutkuyu paylaşır ancak onun çılgınca sevgisinden yoksun-

durlar. Eğer babaları aynı zamanda Cordelia'nın özelliklerini taşımasaydı, tam da Goneril ve Regan gibi olurdu. Shakespeare, Cordelia'nın kızkardeşlerinden farkını ya da Edgar'ın Edmund ile çarpıcı zıtlığını ortaya koymak için açık girişimlerde bulunmaz. Fakat hem Cordelia'ya hem de Edgar'a öyle bir inatçılık verir ki, bu ikisinin de paylaştığı ketumluk özelliğinden daha baskındır. Bu iki sevgi dolu karakterde kendilerine ters olan, inatçı, dik kafalı bir güç vardır. Kardeşlerini ve babasını gayet iyi tanıyan Cordelia, başlangıçta biraz diplomatik davranarak trajediyi engelleyebilirdi, ama öyle yapmadı. Edgar gerekli olandan daha aşağı, daha ezik, kendi kendini cezalandıran bir kılığa girer ve bütün farklı kılıklarını çıkarılıp atılması gereken zamandan daha uzun bir süre tutar. Edmund'u isimsiz bir şekilde ortadan kaldırmaya girişmesinden hemen öncesine kadar Gloucester'a kim olduğunu açıklamaması, Shakespeare'in baba ile oğul arasındaki her şeyi açığa çıkarmayı ve yeniden birleşme sahnesini dramatize etmeyi reddetmesi kadar ilginçtir. Edgar'ın bu sahneyi anlatışını duyarız ama bu sahne bize sunulmamıştır. Marlowecu Edmund'a karşı olan Edgar'ın, Shakespeare'in kişisel temsilcisi olduğunu hissederiz. Edmund bir dahidir, Iago kadar zekidir fakat aynı zamanda soğuktur; hatta bütün Shakespeare karakterleri arasında en soğuk figürdür. İşte Edmund ile Lear arasındaki bu karşıtlığa, oyunun üstün estetik gücünün kaynaklarından birini yerleştiriyorum. Shakespeare'in özünden bir şey, izleyici ya da okuyucunun kalbinde özlediği bir şey, oyunun kendisini ya da bizi kutsayamamasının nedeni olan bir şey, bu antitezin içindedir. Şimdiye dek karşılaştığım en güçlü edebiyat eserinin merkezinde korkunç ve bilerek bırakılmış bir boşluk vardır: İçine atıldığımız kozmolojik bir boşluk. *Kral Lear* trajedisinin duyarlı bir kavrayışı, bize değerlerin kaybolduğu ve tamamıyla yok olana kadar uzağa ve derinlere atılmış olduğu duygusunu verir.

Kral Lear'ın sonunda, Hamlet öldüğünde ortaya çıkan türden bir aşkınlık yoktur. Lear'ın ölümü onun için bir kurtuluştur ama arkada kalan Edgar, Albany ve Kent için öyle değildir. Bizim için de bir kurtuluş değildir. Ölüm şeklinin tebasına kabul edilebilir gelmesi için Lear'da birçok şey somutlaştırılmıştır ve Lear'ın acı çekmesine kendimizi kaptırmamız, Freudcu bir şekilde "ölümle arkadaş olmak" için çok fazladır. Belki de Shakespeare, Lear ile Edmund'un ölümleri gücünü kaybetmesin diye Gloucester'ın ölümünü sahne arkasına bırakmıştır. Edmund anlamsız bir ölümden kaçınmak için son bir üstün çaba göstererek Cordelia ve Lear için verdiği ölüm emrini iptal etmeye çalışır. Ama artık çok geçtir; ne biz ne de Edmund, ölüsü sahne

arkasına taşınırken onun hakkında ne düşündüğümüzü bilemeyiz.

Oyunun muhteşemliği tamamen Lear'ın ataerkilliğiyle alakalıdır. Ataerkillik ise, Feminizm, edebi Marksizm ve anti-burjuva haçlı seferlerimizde Paris'ten ithal ettiğimiz diğer ilgili modellerin eleştirel çağında çok değer kaybetmiş bir insan özelliğidir. Fakat Shakespeare, sanatını ataerkil bir politikaya, Hıristiyanlığa ya da hamisi Kral 1. James'in soylu mutlakiyetine adamayacak kadar kurnazdır. Lear'a tamamen alakasız sebeplerden gücenilmez. Çılgına dönmüş yaşlı bir kral, doğanın yanında yer alır ve onun doğası, nihilist Edmund'un bir tanrıça olarak yakardığı doğadan farklıdır. Lear ve Edmund birbirlerine tek kelime etmezler ama iki kez sahnede birlikte yer alırlar. Birbirlerine ne diyebilirler? Shakespeare'in en tutkulu karakteri ile en soğuk karakteri, çok fazla umursayan biri ile hiçbir şeyi umursamayan biri arasında nasıl bir diyalog olabilir ki?

Lear'ın doğa anlayışında, Goneril ve Regan doğal olmayan cadılar, derinlerden gelen canavarlardır ve gerçekten de öyledirler. Edmund'un doğa kavramına göre, onun bu iki şeytani aşığı tamamen doğaldır. Shakespeare'in oyunu bize orta bir yol sunmaz; Lear'ı reddetmek estetik bir seçenek değildir; ancak onun aşırılıklarına ya da olağanüstü gücüne karşı olunabilir. Burada Shakespeare, hem bizimle karşılaştırılamaz hem de kaçınılması imkânsız fazlasıyla insan Yehovası olan J yazarına katılır. Kendi kendini yemeyen bir insan doğası istiyorsak, Lear'ın otoritesine geri döneriz. Ne kadar kusurlu olsa da, acı veren gücünde ne kadar tehlikeli olsa da, Lear kendini ya da bizi iyileştiremez ve Cordelia'dan sonra yaşayamaz. Çok az şey ondan sonra kalabilir: tek isteği ölümde efendisiyle bir olmak isteyen Kent; tahttan çekilme konusunda Lear'a özenen Albany; oyunun sonunda hem kendisi hem de seyirci adına konuşan apokaliptik felaketzede Edgar. Oyunu sonlandırmak için hem Shakespeare'e hem de seyircilere seslenirler:

The weight of this sad time we must obey,
Speak what we feel, not what we ought to say;
The oldest hath borne most; we that are young
Shall never see so much, nor live so long.

Bu hüzünlü günlerin yüküne katlanmamız gerek,
Söylememiz gerekenleri değil ne hissettiğimizi söylemeli;
En yaşlımız en çok acıyı çekti; biz gençler ise
Ne o kadar çok şey göreceğiz ne de onunki kadar uzun bir ömür.

Devlet kadar doğa da ölümcül bir şekilde yaralanmıştır ve geride kalan üç karakter bir ölüm marşıyla sahneden çıkar. En önemli şey, doğanın ve kendi hayatımızda neyin doğal neyin doğal olmadığı anlayışımızın bozulmasıdır. Oyunun sonundaki etki o kadar yoğundur ki, her şey kendisinin karşıtı gibi görünür. Lear'ın ölümünden neden bu kadar yoğun ve aynı zamanda bu kadar karışık duygularla etkileniriz?

1815 yılında 66 yaşındaki Goethe, Shakespeare hakkında bir deneme yazdı. Bu denemede karşıtı olduğu en büyük Batılı şairle uzlaşmaya çalıştı. Shakespeare putunu yıkan biri olarak başladı, Shakespeare'in tam olarak yetkin olmadığını savunan sözde bir klasizm geliştirdi ve *Romeo ve Juliet*'in oldukça keskin bir versiyonu ile Shakespeare'i "düzeltti." Goethe'nin nihai yargısının Shakespeare'in lehine olmasına rağmen, bu deneme bir şaşırtma ve bir kaçıştır. Shakespeare'in Almanya'daki egemenliğini geliştirmesine yardımcı oldu fakat Goethe'nin kendisinden başka birinde gördüğü şiirsel ve dramatik deha konusundaki karmaşık duyguları, Shakespeare'in gördüğü eşsiz ve sürekli ilgi hakkında belirgin bir sonuca ulaşmasını engelledi. Ölümünden sonra "Güzel Sanatların Felsefesi" adıyla yayınlanan dersleriyle, Shakespeare'in karakter temsiliyle ilgili bir kavrayışa ulaşmak Hegel'e nasip oldu. Eğer Shakespeare'e değer bir eleştiriye ulaşabileceksek, bunu geliştirmek de bize düşecek.

Aslında Hegel, Shakespeare'in karakterlerini Sophokles, Racine, Lope de Vega ve Calderón'un karakterlerinden ayırmaya çalışır. Yunan trajik kahraman, bireysellik ve etik bir pathos ile daha yüksek bir etik Güç'le karşı karşıya gelmek zorundadır. Onun etik pathosu, karşısına çıkan şey ile karışır çünkü o zaten daha yüksek pathosun bir parçasıdır. Hegel, Racine'de belirli tutkuların saf kişileştirme olarak temsil edildiği soyut stilli bir karakter sunumu bulur. Burada birey ile yüce Güç arasındaki karşıtlık soyut olma eğilimindedir. Hegel, Lope de Vega ve Calderón'u daha üstün görür, onlarda da soyut bir karakter sunumu vardır fakat aynı zamanda belirli bir katılık ve esnek olmasa da bir kişilik anlayışı bulunur. Alman trajedileri bile o kadar yüksek görülmemektedir. Goethe, önceden Shakespeareci olmasına rağmen, tutkunun yüceltilmesi adına karakterizasyondan uzaklaşır; Schiller ise şiddeti gerçeklik yerine koyduğu için reddedilmiştir. Hegel hepsinin karşısına, saygı duyulacak bir yüksekliğe, Shakespeare'de temsil üzerine şimdiye dek yazılmış en iyi eleştirel sözleri yazarak Shakespeare'i yerleştirir:

> Shakespeare bu dünya sahnesinin sonsuz kucağında kötülüğün ve hatanın en uç sınırlarını geliştirmeye devam ettikçe, aynı ölçüde... bu karakterlerin sınırlılıklarına da yoğunlaşır. Ancak bunu yaparken onlara zekâ ve hayal gücü bahşeder ve zekâlarıyla *kendi kendilerine bir sanat eseri gibi yaklaşabildikleri imge yoluyla, Shakespeare onları kendi kendilerinin sanatçısı yapar.* Böylece karakterizasyonunun bütüncül canlılığı ve hakikati ile bizim ilgimizi suçlulara, en kaba saba ve aklı kıt beceriksizlere ve soytarılara çekmeyi tam anlamıyla başarmıştır.
>
> (F.P.B. Osmaston'un çevirisinden)

Iago, Edmund ve Hamlet, zekâlarının ortaya çıkardığı imgelerinde kendileri üzerine nesnel olarak düşünürler ve kendilerini dramatik karakterler, estetik eserler olarak görebilirler. Böylece kendi kendilerinin özgür sanatçısı olurlar; bu da kendilerini özgürce yazabilecekleri ve benliklerinde değişiklikler yapabilecekleri anlamına gelir. Kendi konuşmalarına kulak misafiri olarak ve kendi ifadeleri üzerinde düşünerek değişirler ve benlikleri içinde bir ötekilik ya da böyle bir ötekiliğin olasılığı üstüne düşünmeye koyulurlar.

Hegel, Shakespeare'le ilgili ne görülmesi gerekiyorsa görmüştür ama Hegelci veciz anlatım stili biraz açıklama gerektiriyor. Piç Edmund'u, Lear'ın trajedisinin Marlowecu Makyaveli'ni, bizim Hegel örneğimiz olarak düşünelim. Edmund, kötülüğün en uç noktasıdır, Batı edebiyatında ortaya çıkan ilk mutlak nihilist temsilidir ve hâlâ da en büyüğü olmaya devam eder. Bu anlamda Iago'yu geçer. Edmund'dan nihilist Melville ve Dostoyevski ortaya çıkacaktır. Iago'dan çok daha fazla olmak üzere Edmund hem hayal gücünde hem de zekâda üstündür; en büyük anti-Makyavel olan Hamlet'e neredeyse eşittir. Üstün zekâsı yüzünden (sonsuz bir şekilde üretken, hızlı, soğuk ve hatasız) Edmund, doğa tanrıçasının piç takipçisi imgesini yansıtır ve bu imge yoluyla kendisini nesnel bir şekilde bir sanat eseri gibi düşünür. Ondan önce Iago da bunu yapar ama Iago olumsuz duygular hayal eder ve ardından bu duyguları hissedip acı çeker. Edmund ise kendisinin daha özgür bir sanatçısıdır: *o hiçbir şey hissetmez.*

Trajik kahraman Lear ile baş kötü kahraman Edmund'un birbirleriyle konuştukları bir tek an bile olmadığından daha önce söz etmiştim. Biri başta biri de sonda olmak üzere iki önemli sahneyi paylaşırlar ama birbirlerine söyleyecek sözleri yoktur. Gerçekten de hiç konuşmazlar çünkü ikisi de birbiriyle bir an için bile olsa ilişki kuramazlar. Lear tamamen duygudan

ibarettir, Edmund ise duygusuzdur. Lear "doğal olmayan" kızlarına öfkelenirken, Edmund bütün zekâsına karşın bir şey anlayamaz. Çünkü Edmund için Gloucester'a davranışı, Goneril ve Regan'ın Lear'a karşı tutumları hep "doğal"dır. Piçlerin en doğalı olan Edmund, kaçınılmaz bir şekilde Goneril ve Regan'ın ölümcül açgözlü tutkularının nesnesi haline gelir ve her ikisini de tatmin eder. Ancak kardeşi Edgar'ın ona vurduğu ölüm darbesiyle yavaş yavaş ölürken, onların ölü bedenlerinin sahneden taşındığını görene kadar etkilenmez.

Edmund, derinlerdeki canavarları düşünürken, kendi gerçek imgesiyle karşı karşıya gelir ve mutlak bir benlik sanatçısı haline gelerek o imgeyle özgürleşir: "I was contracted to them both; all three/ Now marry in an instant." ("İkisiyle de ilişkim vardı. Şimdi üçü birden bir anda evleniyor). Tonu çarpıcı bir şekilde duygudan yoksundur. Webster ve diğer Jakobenler bunu taklit etmeye çalıştılar ama burada eşi benzeri olmayan bir ironi vardır. Edmund'un düşünceleri ironiden, deneyimleyebildiğim ama tam da kategorize edemediğim bir tona geçer: "Yet Edmund was belov'd! / The one the other poison'd for my sake/ And after slew herself." "Ama Edmund sevilmişti/ Benim için biri diğerini zehirledi/ ve ardından kendini öldürdü." Bu söylediklerini Albany ve Edgar'dan ziyade kendisinin duyması için yüksek sesle söyler. Shakespeare'in dili, bu kötü karakterlerin en mükemmel olanının kendi sanatçılığının özgürlüğünü genişletmek için imgesini keskinleştirerek kendi kendisine konuşmasının acısını iletir. Konuşmasında gurur ya da hayret duymayız; sadece o korkunç kız kardeşlerle de olsa bir bağlantı kurabilmiş olmanın şaşkınlığı vardır.

Edmund'a olan sevgimi paylaştığım Hazlitt, Edmund'un ikiyüzlülükten uzak oluşunu vurgulamıştı. Burada da Edmund'un poz yaptığını, yalan söylediğini düşünmeyiz. Edmund kendi söylediğini duyar; değişme isteği bunun karşılığıdır. Bunun olumlu bir ahlaki değişiklik olduğunu anlar, yine de kendi doğasının değişmediğinde ısrar eder: "I pant for life. Some good I mean to do, / Despite of mine own nature." "Yaşam için can atarım. İyilik yapmak da isterim/ Kendi doğama rağmen." Shakespeare'in trajik ironisi, Edmund'un bu dönüşünün Cordelia'yı kurtarmak için çok geç oluşundandır. Kendi kendimize şu soruyu sorarız: O zaman neden Shakespeare Edmund'daki bu olağanüstü dönüşümü gösterir? Bu soruya cevap verebilir miyiz bilmiyorum ama Edmund'un hâlâ Doğa'nın onun tanrıçası olduğunu düşünerek dışarı çıkarılmasıyla birlikte bu değişimi kendi içinde düşünelim.

Kurmaca bir karakterin "kendi kendinin özgür sanatçısı" olarak ad-

landırılması nedir, ne olabilir? Shakespeare'den önce Batı edebiyatında bu olguyu göremeyiz. Akhilleus, Aenas, Dante, Don Quijote kendi söylediklerine kulak misafiri olup, kendi zekâları ve hayal güçleri yoluyla kendilerini değiştirmezler. Edmund, Hamlet, Falstaff ve daha onlarcasının, Shakespeare'in isteklerine aykırı olsa bile kalkıp oyundan çıkıp gidecek gibi olmaları hakkındaki naif ama estetik açıdan önemli düşüncemiz, onların kendilerinin özgür sanatçısı olmalarıyla bağlantılıdır. Evrensel bir şekilde dört yüzyıldır taklit edildiği halde, teatral ve edebi bir yanılsama olarak, mecazi dilin bir etkisi olarak Shakespeare'in bu gücünün rakibi yoktur. Bu güç, eğer Shakespeare'in monoloğu olmasaydı mümkün olmazdı. Oyuncunun kendi kendisine söylediği bu türden bir monolog, trajik aktörün kendisine ya da seyircisine seslenmesine izin vermeyen Fransız eleştiri kuramına göre Racine'e yasaktır. İspanyol Altın Çağı oyun yazarları, özellikle de Lope de Vega, içselliğe karşı çalışan bir tür barok zafer içinde, monoloğu sone formuna sokmuşlardır. Ama bir karakterin içselliğini inkâr ederek onu kendisinin özgür sanatçısı yapamazsınız. Shakespeare barok tarzında mümkün değildir; öyleyse trajik özgürlük Lope, Racine veya Goethe'de bir şart değil, bir Shakespeare oksimoronudur.

Cervantes'in bir tiyatro yazarı olarak neden başarısız olduğunu ve *Don Quijote* yazarı olarak nasıl başarılı olduğunu anlayabiliriz. Cervantes ve Shakespeare arasında hermetik bir yakınlık vardır: Don ve Sancho kendilerinin özgür sanatçısı değildirler; tamamen oyunun düzenine girerler. Shakespeare'in bütün kahramanları ve kötü kahramanlarının doğanın düzeni ile oyun düzeni arasındaki sınırları aşması Shakespeare'in önemli bir gücüdür. Hamlet'in kendine has otoritesi, kendine ait bir yazar bilincinin ikna edici bir şekilde varsayımı, *The Murder of Gonzago*'nun *The Mousetrap*'e dönüştürülmesinden öteye gider. Hamlet'in zihni, her an oyunun içindeki oyundur çünkü Hamlet, Shakespeare'in diğer bütün karakterleri içinde en fazla kendi kendisinin özgür sanatçısı olanıdır. Heyecanı da, acısı da kendi imgesi üzerindeki kesintisiz düşüncelerinden kaynaklanır. Shakespeare'in Kanon'un merkezinde olmasının nedeninin en azından bir kısmı, Hamlet'in Kanon'un merkezinde olmasıdır. Kendi üzerinde düşünmek için özgür olan bu içe dönük bilinç, Batı imgeleri içinde en seçkinci olanıdır fakat o olmazsa Kanon da olmaz ve daha da açık söylemek gerekirse, biz de olmayız.

Shakespeare'in ölümünden altı yıl sonra doğan Molière, henüz Shakespeare'in etkisi altına girmemiş bir Fransa'da yazdı ve aktörlük yaptı. Shakespeare'in Fransa'daki karışık tarihi 18. yüzyılın ortalarında, Molière'in

ölümünden nerdeyse üç nesil sonra belli bir düzene girmeye başladı. Buna rağmen Shakespeare ve Molière'in özgün bir yakınlığı vardır. Molière'in Shakespeare'in adını bile duymamış olması nedeniyle beklenmedik bir yakınlıktır bu. Komedi gelenekleri farklı olsa da mizaç olarak ve ideolojiden bağımsız oluşlarıyla birbirlerine benzerler. Voltaire, Neoklasizm ve Racine trajedileri adına Shakespeare'e karşı Fransız direniş hareketini başlatır. Fransız Romantizmi'nin geç gelişiyle birlikte Fransız edebiyatına güçlü bir Shakespeare etkisi gelmiştir. Özellikle Stendhal ve Victor Hugo'da bu etki canlı bir şekilde görülür; ancak 19. yüzyılın son çeyreğinde, Shakespeare çılgınlığı sona ermeye başlamıştır. Günümüzde Shakespeare, Fransa'da Molière ve Racine'nden daha az sergilenmez ama Kartezyen geleneği tekrar kendini göstermiştir ve Fransa'da nispeten Shakespearesiz bir edebiyat kültürü vardır.

Shakespeare'in Almanlar üzerinde, hatta etkilenme konusunda çok temkinli olan Goethe üzerinde süregelen etkisini abartmamız zordur. 19. yüzyıl İtalyası'nın başlıca romancılarından Manzoni, tıpkı Leopardi gibi tam bir Shakespeareci'dir. Tolstoy'un Shakespeare hakkındaki öfkeli polemiklerine karşın iki büyük eseri ve son eseri olan *Hacı Murat*'daki sanatı, Shakespeareci bir karakter anlayışına dayanır. Dostoyevski, büyük nihilistlerini Shakespeare'in öncü karakterleri Iago ve Edmund'a borçludur. Diğer yandan Puşkin ve Turgenyev, 19. yüzyılın en önemli Shakespeare eleştirmenleri arasındadır. Ibsen, Shakespeare'in adını yok etmek için çok çalışmıştır ama şansına başarılı olamamıştır. Belki de *Peer Gynt* ve *Hedda Gabler*'in ortak noktaları Shakespearevari yoğunlukları, kendi kendilerini duyarak değişme kapasiteleridir.

Modern çağa kadar İspanya, Shakespeare'e pek ihtiyaç duymadı. İspanyol Altın Çağı'nın başlıca isimleri (Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Rojas, Gongora) İspanyol edebiyatına zaten Shakespearevari ve romantik olan barok bir coşku getirmiştir. Ortega'nın Shylock hakkındaki ünlü denemesi ve Madariaga'nın *Hamlet* hakkındaki kitabı bu konudaki ilk metinlerdir; ikisi de Shakespeare döneminin aynı zamanda İspanyol dönemi olduğu sonucuna varırlar. Ne yazık ki Shakespeare ve Fletcher'in İngiliz izleyiciler için Cervantes'in bir öyküsünden çevirdikleri *Cardenio* oyunu kaybolmuştur, ama yine de birçok eleştirmen Cervantes ile Shakespeare arasındaki yakınlığı hissetmişti. Don, Sancho ve Falstaff'ı aynı sahneye çıkarabilecek yeni oyun yazarlarının ortaya çıkması en büyük özlemlerimden biridir.

Shakespeare'in zamanımızın Kaos Çağı'na etkisi, özellikle Joyce ve Bec-

kett üzerindeki etkisi ikna edici olmaya devam eder. Hem *Ulysses* hem de *Endgame*, özünde Shakespeareci temsillerdir; ikisi de bir farkla *Hamlet*'i çağrıştırırlar. Amerikan Rönesansı'nda, Shakespeare en açık biçimde *Moby Dick*'te ve Emerson'ın *Representative Men* eserlerinde görülür. Hawthorne'un üzerindeki etkisi daha örtük biçimdedir. Shakespeare'in etkisini sınırlamak mümkün değildir ancak Batı Kanonu'nun merkezinde yer alması bu etkilenme yüzünden değildir. Eğer Cervantes'in daha sonra Kafka'da doruğa ulaşan belirsizliğin edebi ironisini yarattığı söylenebilirse, Shakespeare'in de Freud'u yönlendiren kararsızlığın duygusal ve bilişsel ironisini yarattığı söylenebilir. Freud'un özgünlüklerinin Shakespeare'in varlığında yok oluşunu gözlemlemek beni her geçen gün daha da şok ediyor ama bu Shakespeare'i hiç de şaşırtmazdı çünkü o edebiyat ve intihalin birbirinden ayrılamayacağını anlamıştı. Aynen kutsal ve seküler olanın politik ve dini bir ayrım meydana getirdiği ve edebi kategoriler olmadıkları gibi, intihal de edebi değil yasal bir ayrımdır.

Evrensellik sadece bir avuç Batılı yazarın özgün özelliğidir: Shakespeare, Dante, Cervantes ve belki Tolstoy. Belki de kültürel değişim yüzünden Goethe ve Milton'ın ışığı körelmiştir; görünürde çok popüler olan Whitman özünde hermetiktir; Molière ve Ibsen hâlâ sahnededir ama daima Shakespeare'den sonra gelirler. Bilişsel özgünlüğü yüzünden Dickinson hayret verici ölçüde zordur; Neruda da kendi olmak istediğinden daha da az bir şekilde Brechtci ve Shakespeareci bir popülisttir. Dante'nin aristokratik evrenselliği, Petrarca'dan Hölderline, en büyük Batılı yazarların çağını başlatmıştır; fakat sadece Cervantes ve Shakespeare, aristokratik dönemlerin en büyüğünde popülist yazarlar olarak bütünüyle evrenselliğe ulaşabilmiştir. Demokratik Çağ'da evrenselliğe en çok yaklaşan, aynı anda hem aristokrat hem de popülist olan Tolstoy'un kusurlu mucizesidir. Kaos Çağı'mızda ise Joyce ve Beckett buna en çok yaklaşanlardandır fakat Joyce'un barok detaylandırmaları ve Beckett'ın barok bozmaları evrenselliğe engel çıkarmaya yaramıştır. Proust ve Kafka'nın hassasiyetlerinde Dante'nin tuhaflığı vardır. Evrenselliği şiirsel değerin temel varlığı yapan Antonio Garcia-Berrio'ya katılmadan edemiyorum. Diğer şairler için Kanon'un merkezi olmak Dante'nin biricik rolü olmuştur. *Don Quijote* ile birlikte Shakespeare, daha genel okuyucular için Kanon'un merkezi olmaya devam eder. Belki daha da ileri gidebiliriz; Shakespeare için evrensellikten çok Borgesçi bir terime ihtiyaç duyarız. Aynı anda hiç kimse ve herkes, hiçbir şey ve her şey olarak Shakespeare, Batı Kanonu'nun kendisidir.

3.

DANTE'NİN TUHAFLIĞI: ULYSSES VE BEATRICE

Yeni Tarihselciler ve onların müttefiki Kırgınlar, Shakespeare'i bölüp azaltmaya, merkezini yok ederek Kanon'u bozmaya gayret etmişlerdir. İlginçtir ki Kanon'un ikinci merkezi Dante, ne burada ne de İtalya'da aynı saldırılara hedef olmuştur. Şüphesiz saldırılar olacaktır çünkü çeşitli çokkültürcüler, vahşi ve güçlü ruhu en yüksek derecede siyaseten yanlış olan Dante'den daha çok karşı çıkılabilecek büyük bir şair bulamazlar. Belli başlı Batılı yazarların içinde Dante en saldırgan ve en çok polemik yaratan, bu yönüyle Milton'ı bile geride bırakan bir yazardır. Milton gibi o da tek başına bir politik parti ve bir mezhepti. Heretik yoğunluğu akademisyen yorumlarıyla maskelenmişti; en iyi haliyle *İlahi Komedya* özünde sanki Aziz Augustinus'un nazım biçimine gelmiş hali gibi görünür. Fakat söze onun olağanüstü cüretine işaret ederek başlamak en doğrusu olur. Bu açıdan sözde Hıristiyan edebiyatının bütün geleneğinde, Milton da dahil olmak üzere eşi benzeri yoktur.

Yehova ve Homeros'dan Joyce ve Beckett'a, Batı edebiyatının uzun tarihi boyunca hiçbir şey, Dante'nin Beatrice'i yüceltmesinden daha yüce bir şekilde aşırı değildir. Bu rolle Beatrice bir tutku objesinden bir melek statüsüne yükseltilmiş ve kilisenin kurtuluş hiyerarşisinin önemli bir öğesi haline gelmiştir. Öncelikle Beatrice sadece Dante'nin iradesinin bir aracı olarak önem taşıdığından, ilahi statüye yükseltilmesi Dante'nin kendi seçilmişliğini de gerektirmektedir. Dante'nin şiiri bir kehanettir ve Yeni ya da Eski Ahit'ten hiçbir şekilde düşük seviyede olmayan üçüncü bir Ahit işlevini yüklenir. Dante, *Komedya*'nın bir kurgu, onun en üstün kurgusu olduğunu kabul etmeyecektir. Bilakis, bu şiir evrensel olan ve zamana bağımlı olmayan hakikattir. Şair Dante'nin anlatısında seyyah Dante'nin gördüğü ve söylediği şey, bizi Dante'nin şiirsel ve dini kaçınılmazlığına sonsuza dek ikna etmek için oradadır. Hem seyyah hem de şair Dante açısından şiirin alçakgönüllü tavırları Dante araştırmacılarını etkiler ama şiirin bütün diğer şairleri altüst etmesinden ve Dante'nin kendi apokaliptik potansiyelini ortaya çıkarmaktaki ısrarcılığından daha etkileyici değildir.

Hemen açıklamalıyım ki, bu gözlemler Dante'ye karşı değil, Dante araştırmacılarının birçoğuna karşıdır. Dante'nin baş döndürücü şiirsel gücünü onun tinsel hırslarından nasıl ayırabiliriz, bilmiyorum. Dante'nin tinsel hırsları kaçınılmaz bir şekilde kendine özgüdür ve Dante'nin ölümünden bir nesil sonra gelecekle olan iddiasını kazanmış olmasıyla kâfir olmaktan kurtulmuştur. Eğer *Komedya*, Shakespeare'in yegâne şiirsel rakibi olmasaydı Beatrice, kiliseye ve hatta edebi Katoliklere bir saldırı olurdu. Bu şiir reddedilmeyecek kadar güçlüdür; T.S. Eliot gibi neo-Hıristiyan bir şair için *Komedya*, bir dini kelam, kanonsal Hıristiyan İncili'ne ilaveten yeni bir Ahit halini alır. Eliot, C.S. Lewis, W.H. Auden, Dorothy L. Sayers, J.R.R. Tolkien ve diğerleri gibi neo-Hıristiyanlar için bir guru olan Charles Williams, ölümsüzlük inancının "İnsanoğlunu Tanrı'ya götürme" fikrinin Dante'den önce tam ifadesini bulmadığını kabul edecek kadar ileri gitmiştir. Kilisenin Dante'yi ve Beatrice figürünü beklemesi gerekti.

Williams'ın *Beatrice Figürü* (1943) adlı çalışması boyunca altını çizdiği şey, Dante'nin başarısının skandalıdır: Şairin en büyük yaratısı Beatrice'dir. Shakespeare'in hiçbir karakteri, karizmatik Hamlet ya da Tanrısal Lear bile cesur yaratıcılık açısından Beatrice karakterine yetişemez. Sadece J yazarının Yehovası ya da Mark'ın Gospeli'nin İsası daha şaşırtıcı ya da yüceltilmiş temsillerdir. Beatrice, Dante'nin özgünlüğünün imzasıdır ve onun Hıristiyan kurtuluş mekanizmasının içine zaferle yerleştirilmesi, yazarın kendi mirası olan inancını daha da fazla kendisinin olan bir şeye dönüştürmesidir.

Dante araştırmacıları benim bu iddialarımı kaçınılmaz bir şekilde reddederler fakat araştırdıkları konunun o kadar gölgesinde yaşarlar ki *İlahi Komedya*'nın tuhaflığının tam olarak farkına varamazlar. Bu eser, hırslı okuyucuların karşılaşabileceği en tekinsiz edebi eser olmaya devam eder ve hem çevirilerinin hem de üzerine yazılmış eserlerin arasında hayatta kalmayı başarmıştır. Sıradan okurun *Komedya*'yı okumasına izin veren her şey, genellikle dini bütün olarak düşünülen ama aslında hiç de öyle olmayan Dante'nin ruhundaki özelliklerden kaynaklanır. Nihai olarak Dante'nin şiirsel öncüleri ya da çağdaşları hakkında söyleyecek gerçekten olumlu bir sözü yoktur ve İlahiler dışında İncil'den pragmatik anlamda şaşırtıcı ölçüde az yararlanır. Adeta İsa'nın atası Kral Davud'un kendisine layık tek halef olduğunu, onun tutarlı bir şekilde hakikati ifade edebilen tek şair olduğunu hissetmiştir.

Dante'yi yeni okumaya başlayan okuyucu, başka hiçbir seküler yazarın

kendi eserinin hakikat olduğuna, önemli olanın hakikatin tamamı olduğuna Dante kadar ikna olmadığını hemen görecektir. Milton ve belki de Tolstoy son dönemlerinde Dante'nin haklılık inancına yaklaşır; her ikisi de ayrıca çarpışan gerçeklikleri yansıtırlar ve daha çok izole bir vizyonu gösterirler. Dante retorik, psikolojik, tinsel açılardan o denli güçlüdür ki onların kendine güvenini cüceleştirir. Teoloji onun yöneticisi değil kaynağıdır, birçok kaynağından biridir. Kimse Dante'nin bir doğaüstücü, bir Hıristiyan ve bir teolog ya da en azından teolojik bir alegorist olduğunu inkâr edemez. Fakat Dante'de bütün geçerli kavramlar ve imgeler olağanüstü dönüşümlerden geçerler. Dante, özgünlüğü, yaratıcılığı ve olağandışı verimliliği açısından Shakespeare'in rakibi olabilecek tek şairdir. Dante'yi Laurence Binyon'inki kadar başarılı bir terza rima çevirisinden ya da John Sinclair'in duru nesir versiyonundan ilk kez okuyan bir okuyucu, şiirin İtalyancasını okumadığı için büyük bir yoğunluk kaybeder ama yine de bütün kozmos orada kalır. En önemli olan şey, orada kalan şeyin tuhaflığı ve yüceliğidir; bir tek Shakespeare'i ayrı tutmak kaydıyla, Dante'nin gücünün eşsizliğidir. Shakespeare'de olduğu gibi Dante'de de pragmatik sınırları olmayan bir yaratıcılıkla birlikte üstün bir bilişsel güç buluruz.

Dante ya da Shakespeare'i okuduğunuzda, sanatın sınırlarını deneyimlersiniz ve sonra da bu sınırların esnetildiğini ya da yıkıldığını keşfedersiniz. Dante bütün sınırlamaları Shakespeare'den daha kişisel ve açık bir şekilde yıkar ve Dante, eğer Shakespeare'den daha doğaüstücü bir yazarsa, onun doğayı aşması Shakespeare'in kendine özgü natüralizmi kadar kendisine aittir. Bu iki şairin birbiriyle yarıştıkları nokta aşkı temsil etme biçimlerindedir, bu da bizi Dante'de aşkın başladığı ve bittiği yere, Beatrice figürüne getirir.

Komedya'nın Beatrice'i ilahi hiyerarşide anlaşılması zor bir yer işgal eder. Bunu anlayabilmemiz için bir kılavuzumuz yoktur; teoride Dante'nin sonsuza kadar âşık olduğu bu Floransalı kadının yüceltilmesiyle ilgili hiçbir şey yoktur. Bu aşka dair en ironik yorum Jorge Luis Borges'in "Rüyada Buluşma"sındadır. (*Other Inquisitions, 1937–1952):*

> Aşık olmak, hata yapabilen bir tanrısı olan bir din yaratmaktır. Dante'nin Beatrice'e puta taparcasına hayranlığını ifade etmesi, karşı koymayı kaldırmayan bir hakikattir; Beatrice'in onunla alay ettiği ve başka bir zaman azarladığı *Vita nuova*'dan (Yeni Hayat) çıkarılan gerçeklerdir. Bazıları bu gerçeklerin başka gerçeklerin sembolü olduğunu savunur. Eğer böyle

olsaydı, bu bizim mutsuz ve batıl inançlı bir aşka olan katiyetimizi daha da güçlendirirdi.

(İng. Çev. Ruth L.C. Simms)

Borges, en azından Beatrice'in kökenini bir "hayali karşılaşma" olarak inşa eder ve onun esrarengiz özelliğini de bütün Dante okurlarına açıklar: "Beatrice, Dante için sonsuza kadar var oldu; Dante, Beatrice için çok az, belki de hiç var olmadı. Bizim derin saygı ve hürmetimiz bu acınası uyumsuzluğu unutmamıza neden olur ama Dante için bu unutulmazdı."

Borges'in Beatrice Viterbo'ya olan kendi ironik absürd tutkusunu buraya yansıtmış olmasının pek de önemi yok (Kabalistik hikâyesi "Alef"e bakın). Kurnazca vurguladığı şey, Beatrice ve Dante'nin birlikte yaşadıkları her ne ise (neredeyse hiçbir şey) onunla Dante'nin *Cennet*'teki karşılıklı ilahi statüye yüceltme vizyonu arasındaki büyük orantısızlıktı. Orantısızlık, Dante'yi yüceliğe götüren kraliyet yoludur. Shakespeare gibi o da ne isterse yapabilir ve diğer şairlerin sınırlarını aşar. Eserindeki derine nüfuz etmiş ironi (ya da alegori), Dante'nin sınırları aşarken onları kabul ettiğini iddia etmesidir. Dante'de hayati ve özgün olan her şey keyfi ve kişiseldir, yine de gelenekle, inançla ve rasyonaliteyle uyum içindeki hakikat olarak sunulur. Nerdeyse kaçınılmaz bir şekilde, normatif olanla birleşip karışana kadar yanlış okunur ve sonunda Dante'nin hoş karşılamadığı bir başarıyla karşılaşırız. Modern Amerikan akademisyenliğinin teolojik Dante'si, Augustinus, Thomas Aquinas ve onun yandaşlarının bir karışımıdır. Bu teorik Dante'dir; öylesine derinlemesine eğitimli ve hayret edilesi derecede dindardır ki sadece Amerikan profesörleri tarafından tam olarak kavranabilir.

Yazarlar arasında Dante'nin ardından gelenler onun gerçekten kanonsallaşmasını sağlayanlardır ama her zaman açık bir şekilde ona bağlı kişiler değildirler: Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett. Dante'nin ölümünden sonraki şiirselliğinin on iki farklı Dante haline gelmesine rağmen bu yazarların ortak noktası Dante'dir. Bu da onun gücünde bir yazar için tamamen normal bir durumdur: Ne kadar çok Shakespeare varsa o kadar çok Dante vardır. Benim kendi Dante versiyonum, T.S. Eliot, Francis Ferguson, Erich Auerbach, Charles Singleton ve John Freccero'nun temsil ettiği modern Amerikan eleştirisinin ve akademisyenliğinin saygıdeğer Ortodoks Dante'sinden oldukça farklıdır. Alternatif bir gelenek, İtalya'da Napolitan spekülatör Vico ile başlayıp Romantik şair Foscola ve Romantik eleştirmen Francesco de

Sanctis ile devam etmiş, erken dönem 20. yüzyıl estetikçisi Benedetto Croce ile sona ermiştir. Bu İtalyan geleneğini, önemli modern Alman edebiyatı tarihçisi Ernst Robert Curtius'un bazı gözlemleriyle birleştirirsek, Eliot-Singleton-Freccero'nun Dante'sine alternatif bir Dante ortaya çıkar: Teolojik alegoristten ziyade kehanetli bir şair olan Dante.

Vico, Dante'yle ilgili görüşünü muhteşem bir şekilde vurgulamıştır: "Eğer Latin ve skolastik felsefeyi hiç bilmiyor olsaydı, daha da büyük bir şair olurdu ve Toskan dili Homer'e denk bir dil olurdu." Yine de Vico'nun yargısı ferahlatıcıdır, özellikle teolojik alegoristlerin karanlık ormanında dolaşırken. Burada *Komedya*'nın en belirgin özelliği, Dante'nin şiirden inanca, hayal gücünü kontrolü altına alan bir inanca sözde Augustinuscu dönüşüdür. Hem Augustinus hem de Aquinas şiiri, diğer çocukça şeylerle birlikte bir kenara bırakılacak bir çocuk oyunundan ibaret olarak görmüşlerdi. *Komedya*'nın Beatrice'ini nasıl değerlendirirlerdi? Curtius kurnazca, Dante'nin Beatrice'i sadece kendi kurtuluşunun bir aracı olarak değil, yumuşak bir kalbe sahip olan herkese açık evrensel bir etmen olarak sunduğunu gözlemler. Dante'nin dönüşü, Augustinus'a değil Beatrice'edir ve Beatrice de Dante'ye rehber olarak Augustinus'u değil Vergilius'u gönderir.

Dante'nin Beatrice'i ya da kendi yarattığı şeyi diğer teologların alegorisine tercih ettiği açıktır ve aynı şekilde Dante'nin kendi şiirlerini aşmayı arzulamadığı da ortadır. Augustinus ve Aquinas'ın Dante'nin teolojisiyle olan ilişkisi, Vergilius ve Cavalcanti'nin Dante'nin şiiriyle olan ilişkisi gibidir: Bütün öncüleri, son Ahit'in, *Komedya*'nın yazarı şair-teolog Dante'nin yanında cüceleşmiştir. Eğer *Komedya*'yı teologların bir alegorisi olarak okumak istiyorsanız, Dante'nin önem verdiği yegâne teologla işe başlamalısınız: Dante'nin ta kendisi. Bütün diğer kanonsal eserler gibi *Komedya* da, kutsal ile seküler olan arasındaki farkı yıkar. Beatrice şimdi, bizim için, kutsal ve sekülerin birleşmesinin bir alegorisi, kehanet ile şiirin birliğidir.

Bir şair ve bir insan olarak Dante'nin en belirgin karakteristik özellikleri, alçakgönüllükten ziyade kibir, gelenekçilikten ziyade özgünlük, kısıtlamadan ziyade coşkunluk ve hazdır. *Komedya*'nın hermetik ve ezoterik özelliklerini vurgulayan Paola Valesio'nun önerisini kabul edersek, Dante'nin kehanetli duruşu bir dönüşten çok bir inisiyasyondur. Beatrice sizi bir inanca döndürmez; ona giden yolculuk bir inisiyasyondur çünkü ilk kez Curtius'un dediği gibi o, evrensel kilisenin değil özel bir ruhani bilginin merkezidir. Beatrice, Dante'ye çok bilinmeyen bir azize olan Sicilyalı Lucia tarafından gönderilmiştir. Öyle gözlerden uzak bir azizdir ki, Dante araş-

tırmacıları Dante'nin neden onu seçtiğine dair bir açıklama getiremezler. Yaşayan en iyi Dante eleştirmeni John Freccero şöyle der: "Bir anlamda bütün yolculuğun amacı şiiri yazmak, Lucy'nin ve bütün kutsanmışların bakış açısını kazanmaktır."

Evet, ama neden Lucy? Buna kesinlikle "Neden olmasın?" cevabını veremeyiz. Syracuse'lü Lucy, Dante'den bin yıl önce yaşadı ve şehit oldu. Dante ve şiiri için ezoterik bir önemi olmasaydı şimdiye kadar çoktan unutulmuş olurdu. Ama bu önem hakkında hiçbir şey bilmiyoruz. Bu "cennetteki kadın" genellikle Bakire Meryem ile özdeşleştirilir ama Dante ona bir isim vermez. Lucy'nin adı "her tür zalimliğin düşmanı"dır; cennetteki bütün kadınların paylaştığı bir özellik olmalıdır bu. Yorumcuların Dante'nin Lucy'si hakkında sıklıkla kullandıkları soyutlama "Aydınlatıcı Zarafet"tir ama bu, ismi "Işık" anlamına gelen Sicilyalı azizenin kendine has özelliği olmaktan uzaktır. Bu noktanın üzerinde Dante'nin ne kadar yüce bir şekilde keyfi olmakta ısrar ettiğini vurgulamak için duruyorum. *Komedya*'nın gizli bir meselesi vardır: Şiirin inkâr edilemez hermetik özellikleri vardır ve bunlar önem sırasında ikincil olarak değerlendirilemezler çünkü Beatrice bu özelliklerin merkezindedir. *Komedya*'yı okurken hep Beatrice figürüne geri döneriz. Bunun nedeni onun bir çeşit İsa figürü olmasından değil, Dante'nin yüceltilmiş tutkusunun ideal nesnesi olmasıdır. Dante'nin Beatrice'inin tarihi bir varlığı olup olmadığını bile bilmiyoruz. Eğer varsa ve Floransalı bir bankerin kızı olarak belirlenebiliyorsa bile şiir için bunun bir önemi yoktur. *Komedya*'nın Beatrice'i, İsa'nın bir iması olduğu için değil Dante'nin kendi eşsizliğinin, bir yazar olarak bakış açısının idealize edilmiş bir yansıması olduğu için önemlidir.

Şimdi izin verin iki kahramanı, Don Quijote ve Seyyah Dante'yi karşılaştırmak için Cervantes ve Dante'yi karıştıracak kadar kâfir olayım. Don Quijote'nin Beatrice'i büyülü Dulcinea del Tobosa'dır, Aldonza Lorenzo adlı bir çiftçi kızının hayali bir dönüşümüdür. Bankerin kızı Beatrice Portinari'nin Dante'nin Beatrice'iyle ilişkisi, Aldonza'nın Dulcinea ile ilişkisinin aynıdır. Evet, *Don Quijote*'deki hiyerarşinin seküler olduğu doğrudur: Dulcinea, Galli Amadis, İngiliz Palmerin, Güneşin Şövalyesi ve mitolojik şövalyelerin diğer değerli üyelerinin evreninde yerini alırken, Beatrice ise Aziz Bernard, Aziz Francis ve Aziz Dominic'in âlemine yükselir. Eğer şiiri teoriye tercih ediyorsanız bu büyük bir fark sayılmaz. Azizler gibi gezgin şövalyeler de şiirin içinde ve şiir için metaforlardır ve kurumsal ve tarihsel Katoliklik açısından, cennetten çıkma Beatrice, büyüleyici Dulcinea'dan

daha az ya da daha çok statü sahibi ya da gerçek değildir. Ancak Dante'nin zaferi, benim bu karşılaştırmamı bir küfür haline getirmesidir.

Belki de Dante, gerçekten dindar ve Ortodoks'tu, fakat Beatrice kilisenin değil onun figürüdür; kişisel ruhani bilginin bir parçasıdır, kurtuluş planının bir şair tarafından değiştirilmesidir. Beatrice'e "dönme" Augustinuscu bir tavır olarak görünebilir ancak bu Aziz Augustinus'a dönme anlamına gelmez. Aynen Dulcinea del Tobosa'ya olan bağlılığın Beyaz Eller'in Iseult'una tapınma anlamına gelmediği gibi. Dante, kendinden önce ya da sonra gelen bütün şairlerden daha utanmaz, saldırgan, kibirli ve korkusuzdu. Kendi Sonsuzluk görüşünü dayattı ve ona bağlı okumuş yorumcular sürüsüyle pek de ortak noktası yoktu. Eğer bunların hepsi Augustinus ya da Thomas Aquinas'da varsa onları okuyalım. Fakat Dante bizim Dante'yi okumamızı isterdi. Şiirini miras alınmış hakikatleri aydınlatmak için yazmadı. *Komedya*, hakikat olduğunu iddia eder ve bence Dante'yi teolojiden uzaklaştırmak onu teolojik bakımdan incelemek kadar zordur.

Ölüm döşeğindeki Don Quijote, kendi destansı çılgınlığından pişman olurken, özgün kişiliği olan Alonso Quixano'ya döner ve Tanrı'ya inançlı bir aklı başındalığa döndüğü için şükreder. Bütün okurlar burada Sancho Panza'nın şu sözlerine katılır: "Ölme! Benim sözümü dinle ve çok uzun yıllar yaşa... Belki bir çalının arkasında bir resim gibi güzel Dulcinea'yı buluruz." Dante'nin şiiri sona erdiğinde şairin gücünün Hıristiyan cennetinin yüksek hayalini bozmamasını uman okuyucuya katılacak bir Sancho yoktur. Sanırım *İlahi Komedya*'ya, güneşi ve diğer yıldızları hareket ettiren ilahi aşka giden bir yol olarak yaklaşan okuyucular vardır fakat çoğumuz *Komedya*'ya Dante'nin kendisi için gideriz, John Milton'ın bile rakip olamayacağı şiirsel bir kişilik ve dramatik bir karakter olduğu için gideriz. Hiç kimse *Komedya*'yı *Don Quijote*'ye dönüştürmeyi istemez fakat bir Sancho dokunuşu, Sonsuzluk Seyyahı'nı bile yumuşatabilirdi ve her ne kadar inanmak istemeseler de araştırmacılara bir kurgunun sadece bir kurgu olduğunu hatırlatabilirdi.

Beatrice nasıl bir kurgudur? Eğer Curtius'un ısrar ettiği gibi Tanrı'nın tezahürü ise Dante, bizim orada olduğunu hissettiğimiz halde çözemeyeceğimiz bir şeyin peşindedir. Dante'nin ilhamına Blake'inki gibi kişisel demek güçtür ama bunun nedeni daha az özgün oluşu değildir. Daha özgündür, kamusaldır ve daha başarılıdır; yükseklerdeki Shakespeare dışında Batı edebiyatında hiçbir şey onunki kadar iyi ifade edilmemiştir. Muhteşem derecede rafine mizaçların en vahşi, en kendine özgüsü olan Dante,

kendisini geleneği özümseyerek değil geleneği kendi doğasına uyana kadar eğip bükerek evrenselliğe ulaştırmıştır. Buna benzer bütün ironileri aşan bir ironiyle, Dante'nin ele geçirme gücü onun o ya da bu şekilde yanlış okunmasıyla sonuçlanmıştır. Eğer *Komedya* hakikati içeren bir kehanet ise, araştırmacılar onu Augustinus geleneğinin ışığı altında okuma eğilimindedir. Hıristiyan vahyin en uygun yorumu başka nerede bulunur ki? John Freccero gibi usta bir yorumcu bile bazen sanki sadece Augustinus, benliğini geliştirme için bir paradigma sunabilirmiş gibi dine dönüş poetikasına kapılır. Öyleyse *Komedya* gibi bir "benlik romanı" da kaynağını Augustinus'un *İtiraflar*'ından almalıdır. Kendisine tapan ve taklit eden bütün Romantiklerden daha güçlü bir şekilde Dante, kendi kaynağını kendisi icat eder ve bana pek de Augustinus karakteri gibi görünmeyen Beatrice ile kendi benliğinin ustası olur. Her ne kadar yüceltilmiş de olsa Beatrice, bir Augustinuscu dönüş anlatısında arzu nesnesi olabilir mi? Freccero, Augustinus için tarihin Tanrı'nın şiiri olduğunu belagatle ifade eder. Beatrice'in tarihi, Tanrı'nın bir lirik şiiri midir? Ben kendi adıma Tanrı'nın sesini Shakespeare'de, Emerson'da ya da Freud'da duyma eğiliminde olduğumdan, ihtiyaçlarıma bağlı olarak Dante'nin *Komedya*'sını ilahi bulmakta hiç güçlük çekmiyorum. Ancak ilahi *İtiraflar*'dan söz edemem ve Augustinus'ta Tanrı'nın sesini duymam. Ne de Dante'nin Tanrı'nın sesini kendi sesinden başka bir yerde duyduğuna ikna olurum. Kendisini İncil'e tercih eden bir şiir, tanımı gereği kendisini Augustinus'a de tercih eder.

***

Gnostisizm'e hiç sempati duymayan Charles Williams'a göre Beatrice, Dante'nin "bilme"sidir. "Bilme"den kastı, bilen Dante'nin bilinen Tanrı'ya ulaşma yoluydu. Ancak Dante, Beatrice'in sadece onun "bilme"si olmasını istememiştir. Şiirinde her birimizin tek başına bir "bilme" bulmasını değil Beatrice'in onu bulabilenler için evrensel bir rol oynayacağını tartışır çünkü Vergilius yoluyla Dante için araya girmesi eşsizdir. Beatrice miti, Dante'nin en merkezi buluşu olmasına rağmen sadece şiirin içinde varolur. Tuhaflığını tam olarak anlayamayız çünkü Beatrice ile karşılaştırabileceğimiz başka bir figür yoktur. Milton'ın *Kayıp Cennet'teki* cennetten çıkma esin perisi Urania bir insan değildir ve Milton onu ismiyle değil anlamıyla niteler. Shelley, Dante'yi taklit ederek, *Epipsychidion* adlı eserinde Emilia Viviani'yi göklere çıkarır ancak Yüksek Romantik tutku uzun sürmez ve Sinyora Viviani, hayal kırıklığına uğrayan aşığı için "küçük kara bir şeytan" haline gelir.

Dante'nin tuhaflığını anlamak için onun evrensel bir figürü ele alışını görmemiz gerekir. Hiçbir Batı edebiyatı karakteri, Latince ismi Ulysses ile daha çok tanınan Homeros'un kahramanı Odysseus kadar devamlılık göstermemiştir. Homeros'tan Nikos Kazancakis'e Odysseus/Ulysses figürü, Pindar'da, Sophokles'de, Euripides, Horatius, Vergilius, Ovidius, Seneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe, Tennyson, Joyce, Pound, Wallace Stevens ve daha birçoğunda olağanüstü değişimlere uğramıştır. *The Ulysses Theme* (Ulysses İzleği) (1965) adlı başarılı çalışmasında W.B. Stanford, bu izleği Vergilius'un sessiz fakat olumsuz ele alışı ile Ovidius'un olumlu özdeşleştirmesini karşılaştırmalı olarak değerlendirir. Bu zıtlıkta Ulysses, kahraman/kötü kahraman'ın dönüşümlerinin alacağı başlıca iki durumu belirlemiş olur. Vergilius'un Ulysses'i Dante'ninki haline gelir fakat öylesine dönüşür ki Vergilius'un kaçamak portresi silinmeye başlar. Ulysses'i doğrudan yargılamak istemeyen Vergilius, bu işi karakterine bırakır: Odysseia'nın kahramanını hile ve kandırmacayla özdeşleştiren karakterine. Bir sürgün ve aşk adamı olan Ovidius kendisini Ulysses ile birleştirecek bir kimlik oluşturur ve bize ilk muhteşem gezgin kadın avcılarından Ulysses fikrini miras bırakır.

Cehennem'in 26. kantosunda Dante, Ulysses'in en özgün versiyonunu yaratmıştır: İthaka'daki evini ve eşini aramayan fakat bütün bağlarını geride bırakmak için Kirke'den ayrılıp bilinmeyene doğru kendini riske atan bir kahraman. Hiçbir yolcunun geri dönmediği Hamlet'in keşfedilmemiş ülkesi, bütün kıyamet meraklısı kahramanların en etkileyici olanının pragmatik istikameti haline gelir. *Cehennem 26*'da anlaması güç olan olağanüstü bir parça vardır. Ulysses ve Dante diyalektik bir ilişki içindedir çünkü Dante, şair olarak kendisi ve sınırları aşan bir yolcu olarak Ulysses arasındaki derin özdeşlikten korkar. Bu korku tam olarak bilinçli olmayabilir ama Dante bunu bir seviyede deneyimlemiş olmalıdır çünkü o Ulysses'i kibirle hareket eden biri olarak sunar ve Pindar, Milton, Victor Hugo, Stefan George ya da Yeats dahil olmak üzere Dante'den daha kibirli bir şair dünyaya gelmemiştir. Araştırmacılar Beatrice'in ya da çeşitli azizlerin Dante adına konuşmasını isterler fakat onlarda Dante'nin vurgusu yoktur. Ulysses ile Dante'nin sesleri tehlikeli derecede birbirine yakındır. Bu da Yunanlar, İtalyan şairin sesini aşağılayabilir diyen Vergilius açıklamalarının yeterli olmayışının nedenidir. Dante, Ulysses için alevler içinden gelen ses olarak yazdığı muhteşem konuşmaya tepki göstermek için kendine izin vermez (Burada ve daha sonra

John D. Sinclair'in 1961 yılında yaptığı düzyazı çeviriyi kullanacağım)*:

—Daha Aeneas, Caieta'ya bu ismi vermemişti, beni o civarda bir yıldan fazla bir zaman alıkoyan Kirke'den ayrıldıktan sonra idi. Ne evlat sevgisi, ne ihtiyar babama karşı duyduğum merhamet, ne Penelope'ye karşı duyduğum onu mutluluğa gark edecek olan aşk, hiçbir şey, benim dünyayı ve insanların kötülükleriyle erdemlerini tanımak, öğrenmek için duyduğum çılgınca arzuya set çekemedi. Bir gemi ile bir ben bir de benden asla ayrılmayan birkaç arkadaşımla birlikte uçsuz bucaksız ummanlara açıldım.
İspanya'ya, Fas'a, Sardenya'ya kadar iki kıyıyı ve bu denizin çevrelediği diğer adaları gezdim.
Herkül'ün insanlara daha öteye geçmemelerini ihtar amacıyla sütunlarını diktiği dar boğaza geldiğimiz zaman, ben de arkadaşlarım da artık iyiden iyiye ihtiyarlamış ve eski çevikliğimizi kaybetmiş bulunuyorduk.
Sevil'i sağımda bıraktım, daha önce Ceuta'yı solumda bırakmıştım.
"Kardeşlerim," dedim. "Siz ki binbir badireden geçerek batıya vardınız, duygularınızın bu son uyanıklığından faydalanmaya bakın, güneşi izleyerek ıssız âlemi tanımaktan kendinizi yoksun etmeyin. Bir kere aslınızı düşünün. Sizler hayvanlar gibi yaşamak için değil, fakat erdem yolunda yürümek ve bilimi aramak için yaradıldınız."
Yolumuza devam konusunda bu kısa sesleniş le arkadaşlarımı öylesine ateşlemiştim ki sonradan alıkoymak istesem güçlük çekerdim.
Pupamızı doğuya çevirdik, küreklerimizi şuursuz uçuşumuza kanat yaptık ve durmadan sola kayarak ilerledik.
Geceleyin daha o zaman öteki kutbun bütün yıldızlarını görmeye başlamıştım. Bizim kutbumuz o kadar alçalmıştı ki artık deniz seviyesinden yükselmez olmuştu.
Biz bu uygunsuz yolculuğa çıkalı ayın alt yüzü tam beş defa aydınlanmış, beş defa solmuştu ki, aradaki mesafeden rengi esmer görünen bir dağ belirdi karşımızda. Bu dağ bana çok yüksek göründü. Şimdiye kadar daha yükseğini görmemiştim.
Sevindik. Fakat çok geçmeden sevincimiz kedere döndü, çünkü bu yeni toprak parçasından kopan bir kasırga gelip gemimizin provasına bindirdi. Teknemizi bütün sularla beraber tam üç defa döndürdü; dördüncü seferin-

* Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, "Cehennem", çev. Dr. Feridun Timur, MEB Yayınları, İstanbul, 1993, s. 277-279.

de, bir makamın arzusu gereğince pupayı yukarı dikti, provayı dibe daldırdı.
Sonunda deniz üzerimize kapandı.

Doğaüstü gücüyle İtalyan terza rima olarak değil de İngiliz düzyazısında bile bu olağanüstü konuşma, sıradan okurda Dante eleştirmenlerinin en yeteneklisi tarafından yazılan şu düşünceleri uyandırır mı? "Ulysses'in suyla kesin ölümünü Dante'nin ölümüne vaftizi ve ardından gelen yeniden doğuşundan ayıran şey tarihteki İsa olayıdır ya da bireysel ruh içindeki İsa olayıdır."

Kesinlikle çok daha az güçlü bir pasaj, haklı bir şekilde aynı düşünceyi ortaya çıkarabilir. Muvafakat dışında bütün farklılıkları hiçe sayan bir doktrin ya da dindarlık ile rakibi olmayan bir şiirsel metin arasında orantısızlık vardır. Dante bundan bir nebze sorumlu olmuş olsa da bütün otoriteyi Hıristiyan dinine bırakan bir Dante okumasında apaçık yanlış olan bir şey vardır. Dante'nin cehennem düzeninde, biz sekizinci dairenin sekizinci seviyesindeyiz ki bu da Şeytan'dan pek de uzak değildir. Öncelikle Vergilius'un aktardığı gibi, Roma ve İtalya'nın atası Truva'yı yeteneği ve kurnazlığıyla alt ettiği için Ulysses, düzenbaz bir danışmandır. Dante, Ulysses ile konuşmaz çünkü bir anlamda o Ulysses'tir; *Komedya*'yı yazmak için yönünü daha önce aşılmamış denizlere çevirmesi gerekir. Ve büyük bir açıklıkla Dante, Ulysses'e neleri anlattırmayacağını bize söyler: hepsi de gezginin lanetinin örnekleri olan Akhilleus'un ölümü, Truva atı, Palladium hırsızlığı.

Sonucu ne olursa olsun, son yolculuk bu kategori içinde değildir. Kendisi de alevler içinde olan Dante, Ulysses'in alevine arzuyla, bilgi özlemiyle eğilir. Edindiği bilgi, oğul, eş, baba pahasına yapılmış arayıştır. Her şey bir yana bu arayış, Dante'nin onu ailesine döndürecek şartları kabul etmeyerek sürgününü uzatmasındaki kibrinin ve inatçılığının bir betimlemesidir. Arayışın bedeli, başka birinin tuzlu ekmeğini yemek, başka birinin merdivenlerinden inmektir. Ulysses daha nihai bir bedel ödemeye hazırdır. Kimin deneyimi gerçekten Dante'ninkine daha yakındır? Augustinus'un muzaffer dönüşü mü yoksa Ulysses'in son yolculuğu mu? Söylencelere göre Dante sokaklarda gezerken, adeta bir şaman gibi, Cehennem'e yolculuğundan bir şekilde geri dönmüş bir adam olarak parmakla gösterilirmiş. Kendi vizyonunun gerçekliğine inandığını kabul edebiliriz, kendini gerçek bir elçi gibi gören onun gücünde bir şair, cehenneme inişini sadece bir metafor olarak görmüş olamazdı. Onun Ulysses'i mutlak bir asalet ve korkunç bir

keskinlikle konuşur: Lanetlenmiş olmanın acısı değildir bu, cesaretin yeterli olmayacağını bilen bir kibirdir.

Vergilius'un Aeneas'ı kendini beğenmiş, ukala biridir; Dante araştırmacılarının birçoğu Dante'yi de ona çevirmek isterler ya da eğer becerebilselerdi bunu yaparlardı. Fakat o, Aeneas değildir; o Ulysses kadar vahşi, ben-merkezci ve sabırsızdır ve aynı Ulysses gibi farklı olmak, başka bir yerde olmak arzusuyla yanar. Suretinden en uzak olduğu yer, Ulysses'e dokunaklı bir şekilde "duyguların son uyanıklığı"ndan söz ettirdiği yerdir. Burada, 56 yaşında ölen Dante'nin bir çeyrek yüzyıl daha yaşamayı dilediğini hatırlamalıyız çünkü *Convivio*'da ölmek için mükemmel yaşı 81 olarak belirtmiştir. Sadece o zaman tamamlanmış olacaktı, kehaneti belki de gerçekleşmiş olacaktı. Ulysses'in "insansız dünya"ya yelken açtığını, Dante'nin ise ölülerle dolu ülkelere kozmik yolculuklara çıktığını kabul edersek bu iki arayışçı arasında bir fark olduğunu görürüz ve Ulysses kesinlikle daha aşırı olandır. En azından Dante'nin arayışçısı bir kahraman-kötü kahramandır; Melville'in Ahab'ı gibi dinsiz ama tanrısal bir karakterdir. Gnostik ya da Neoplatonik bir kahraman, Hıristiyan bir kahramandan çok farklıdır fakat kendi haçlı seferci atası Cassiaguida'yı övdüğü zamanlar dışında Dante'nin hayal gücü, her zaman Hıristiyan kahramanlığından etkilenmez. Dante'nin Ulysses vizyonunun arka planındaki ezgi şudur: hayranlık, yoldaşlık, aile gururu. Cehennemin sekizinci çemberinde otursa bile dost bir ruh selamlanır. Kendi son yolculuğunun, Dante'nin Vergilius rehberliğindeki kaçışına zıt olarak, "çılgın bir kaçış" olduğu yargısına varan Ulysses'tir.

Sadece bir şiir olarak bakıldığında, *Komedya*'nın kaçışından daha çılgın bir kaçış olamaz. Dante, *Komedya*'yı sadece bir şiir olarak görmemizi istemez. Bu da Dante'nin hakkıdır, araştırmacılarının değil. Okuyucularının tavrı da bu olmamalıdır. Dante'yi kanonsal yapan şeyin, Shakespeare'den sonra tam da Kanon'un merkezi yapan şeyin ne olduğunu göreceksek, onun elde edilmiş tuhaflığını, sürekli özgünlüğünü ortaya çıkarmamız gerekir. Bunun eski benliğin ölüp yeni benliğin doğmasını anlatan Augustinus hikâyesiyle ilgisi çok azdır. Ulysses eski benlik olabilir, Beatrice de yeni benlik ama Dante'nin Ulysses'i de Beatrice'i de kendisine aittir. Augustinus'un yaptığını Dante daha iyi yapamazdı ve Dante, *Komedya*'nın Augustinuscu'dan ziyade Vergiliuscu olmasına dikkat etti. Sonunda istediği şey oldu: *Komedya* sadece Danteci'dir.

Kanonsal olmayan Apokrifa sonsuza dek teslim edilen muhteşem

Ecclesiasticus'un yazarı Jesus Ben Sira, bizi dünyaya getiren babalarımızın, ünlü insanların ardından bir derleyici olarak geldiğini söyler. Belki de bu yüzden kendi adının kitabın yazarı olarak anılmasında ısrar eden ilk İbrani yazardır. Dante'nin de kendinden önce gelen ünlü insanları övmek için bir derleyici olarak gelmediğini söyleyemeyiz. Kendi yargısına göre onları Limbo, Cehennem, Araf ve Cennet'e dağıtır çünkü o gerçek bir elçidir ve kendi zamanında haklı çıkmayı umar. Yargıları, en azından birçoğumuz için mutlak, acımasız ve bazen de ahlaki açıdan kabul edilemezdir. Dante, en son sözü kendine vermiştir ve okurken ona karşı çıkmak istemezsiniz çünkü dinlemek ve onun sizin için gördüğü şeyleri görmek istersiniz. Yaşadığı dönemde kolayca tartışılabilecek bir insan olamazdı ve o günlerden bu yana iyice tartışılmaz hale geldi.

Beyaz, erkek, Avrupalı ve ölü olmasına rağmen, sayfadaki kişiliklerin içinde en canlı olanıdır; bu yönüyle ustası olan Shakespeare ile bir karşıtlık içindedir çünkü Shakespeare'in kişiliği, sonelerde bile bizden kaçar. Shakespeare herkestir ve hiç kimsedir, Dante ise Dante'dir. Bütün Parisli dogmalar bir yana, dilde var olmak yanılsama değildir. Dante, *Komedya*'nın her satırına kendi damgasını vurmuştur. Başkarakteri gezgin Dante'dir ve ondan sonra Beatrice gelir. *Yeni Hayat*'taki genç kız olarak değil, tanrısal hiyerarşide önemli bir figür olan Beatrice'dir bu. Eksik olan şey, Dante'nin Beatrice'i göğe yükseltmesidir; bütün cesaretine rağmen, onun seçilmesindeki gizemi neden aydınlatmadığı merak konusu olabilir. Belki de bunun nedeni bütün emsallerinin sadece inançsız olmayıp, inançsızların en inançsızı olan Gnostisizm'e bağlı olmalarındandır. Simon Magnus'dan başlayarak inançsızlar en yakın kadın takipçilerini tanrısal hiyerarşiye yükseltmişlerdir. Hatta Faustların ilki olan ahlaksız Simon, Tyre'li fahişe Helena'yı alıp onun daha önceki hayatlarından birinde Truvalı Helen olduğunu iddia etmiştir. Eros'u yüceltilmiş ve kalıcı olan Dante bu türden bir karşılaştırmayı göze alamadı.

Yine de teolojik değil şiirsel bir anlamda Dante'nin Beatrice miti, Hıristiyan ortodoksluğundan çok Gnostisizm'e yakındır. Beatrice'in ilahlaştırılması diyebileceğim şeyin kanıtı (olması gerektiği gibi) sadece kişisel değildir; 2. yüzyıldaki Gnostisizm'e yakın bir bakış açısından gelir. Beatrice ilahi olanın yaratılmamış bir kıvılcımı ve aynı zamanda 25 yaşında ölmüş Floransalı bir kız olmalı. Kutsanmışlığa ve azizliğe giden dini yargı kategorilerinden geçmez ama ölümden sonra doğrudan kurtuluş hiyerarşisinin bir parçası olur. Ne *Yeni Hayat* ne de *Komedya*'da Beatrice'in

günah işleyebileceği ya da en azından hata yapabileceğine dair bir belirti vardır. Bunun yerine, başından itibaren isminin ifade ettiği gibi, "kutsayan kişi"ydi. Dante onun 9 yaşındayken "meleklerin en genç olanı" ve Tanrı'nın kızı olduğunu söyler. Beatrice öldükten sonra da, "artık bütün çağlarda kutsanmış olan O'nun yüzüne bakan kutsanmış Beatrice"den söz eder.

Dante'nin erotik bir abartı kullandığını düşünemeyiz; en yüksek mertebelerde sevinçle kabul gördüğü her zaman kesin olan Beatrice olmadan *Komedya* düşünülemez. Babasının neslindeki en saygıdeğer şairle arasına mesafe koymak isteyen Petrarca, kendi sevgilisi Laura ile ilgili şiirsel "puta tapma"yı icat etti fakat Dante'nin kendi iftiralı otoritesinden başka ne bizi Dante'nin Beatrice'e tapınmasını puta tapmaların en şiirseli olarak görmemizi engelleyebilir? Dante kendi otoritesiyle Beatrice'i Hıristiyan tipolojisiyle bütünleştirir ya da belki de Hıristiyan tipolojisini kendi Beatrice vizyonuyla bütünleştirir demek daha doğru olacaktır. İsa değil, Beatrice şiirdir; Augustinus değil Dante yaratandır. Bu Dante'nin tinselliğini yadsımak demek değildir; özgünlüğün kendi içinde bir Hırıstiyan erdemi olmadığını ve Dante'nin özgünlüğü için önemli olduğunu belirtmektir. Kendisi Vergilius'un bu yeri doldurduğunu söylese de, Shakespeare dışındaki diğer şairlerde olduğu gibi Dante'nin de şiirsel bir atası yoktur. Vergilius, Beatrice tarafından çağırılmıştır ve *Araf*"ın son kantolarında, Beatrice şiire zaferle döndüğünde Vergilius ortadan kaybolur.

Kendi başına olağanüstü olan bu dönüşten önce Dante'nin bir diğer büyük icadı olan, yeryüzü cennettinde çiçek toplarken görünen Matilda gelir. Matilda vizyonu, Shelley'nin şiiri için çok önemlidir ve Dante'nin bu pasajını *Komedya*'nın İngilizcedeki belki de en iyi versiyonunda Shalley'nin çevirmiş olması da bu duruma uygundur. Aşağıda Shelley'nin ağzından pasajın dönüm noktası verilmiştir. Shelley, Dantevari ölüm şiiri *Yaşamın Zaferi*'nde bu vizyonun şeytani bir parodisini yazmıştır:

Taze Mayıs tomurcuklarının
Heybetli çokluğunu düşünürken
Ayaklarımla değil büyülenmiş gözlerimle yürüdüm

O gece, aniden bir şeyin ortaya çıkıp
Her düşünceyi unutturacak kadar
Duyuları büyüleyen bir şekilde—

Yalnız bir kadın! yolunu süsleyen çiçeklerden
Demetler yaparak, şarkılar söyleyerek
Yürüyordu tek başına.

"Güzel kadın, eğer görüntünün kalbin aynası
Olduğuna inanmak doğruysa, aşkın ateşiyle
Isınan kadın, gel yaklaş

Şu ırmak kenarına. Yalvarırım bu kadarını bana bağışla,
Gel de dinleyeyim şarkını. Proserpina'yı
Hatırlatıyorsun bana

Burada çiçek toplayıp, şarkı söylerken,
Proserpina'nın baharı, annesinin de onu
Yitirdiği yeri hatırlatıyorsun."

Bir önceki kantoda Dante, "genç ve güzel bir kadının çiçekler toplayarak ve şarkılar söyleyerek bir çayırdan geçtiğini" hayal etmişti fakat o kadın kendini İncil'deki Yakup'un ilk karısı Lea ile özdeşleştirmiş ve kendisini sonradan İsrail liderinin ikinci karısı olan kız kardeşi Rachel ile karşılaştırmıştır. Lea, Matilda'nın geleceğini önceden söyler; Rachel da Beatrice'in öncüsüdür fakat onları harekete ve tefekküre yönelik hayatların zıtlığı olarak görmek zordur:

> Bil ki, adımı kim sorarsa, ben Lea'yım ve güzel ellerimi kendime bir çelenk örmek için kullanırım; aynada mutlu olmak için kendimi burada süslerim fakat kız kardeşim Rachel aynasının başından hiç kalkmaz ve bütün gün oturur. Güzel gözlerini görünce kendisinden geçer, ben de kendimi ellerimle süslerim. O görmekle, ben de yapmakla tatmin olurum.

Zaman bu metaforları yok etti mi? Feminizmin, eleştirilerine mi teslim oldular? Yoksa post-Freudcu bir dönemde, narsisizmin coşkunluğundan kaçıyor muyuz? Genellikle keskin yorumları olan Charles William'ın yorumu şu anki durumumuzda bir parça utanç verci görünüyor: "Dante, son olarak, Lea'nın çiçek toplamasının hayalini kurar —tamamen hareket olan başka ne var ki?— ve Rachel'in aynasına bakmasını hayal eder— tamamen tefekkür olan başka ne var ki?— çünkü şimdi ruh kendisindeki, aşktaki ve güzellikteki mutluluğu içine çekebilir."

Lea ya da Matilda'nın çiçek toplarlarkenki görüntüsünün yapmak eylemi ya da aksiyonun amblemi olması aklıma James Thurber'in bir karikatürünü getiriyor; İki kadın üçüncü bir kadını çiçek toplarken izlerler ve biri diğerine şöyle der: "Onda gerçek bir Emily Dickinson ruhu var; sadece zaman zaman hayattan beziyor." Rachel ve Beatrice'in aynada kendilerine yoğunlaştıkları imge, Freud'un kadınların narsisizmini kedilerinkiyle karşılaştırdığı talihsiz ânı hatırlatıyor. Şüphesiz benim çağrışımlarım keyfi ama öğrenilmiş açıklamalarıyla, Dante'ye pek de iyi hizmet etmez. *Komedya*'yı bir Hıristiyan olması "hakkında", dönüşü "hakkında' yazdığı fikri bana oldukça şüpheli görünüyor. Eğer öyleyse bu sadece "hakkında" (about) kelimesinin İngilizce etimolojisinin bağlamında olabilir, bu da bir şeyin dışında olmak demektir. İçinde ise, *Komedya,* Dante'nin elçilik işine çağrılması hakkındadır.

İlyas'ın harmanisini kabul etmeden de Hıristiyan olabilirsiniz ama eğer Dante'yseniz, durum farklı olacaktır. Bir yeryüzü cenneti içinde Matilda'nın Proserpina'nın yerine geçmesi vizyonu, Hıristiyanlığa yeni dönmüş birine değil misyonu tasdik edilmiş bir şair-elçiye görünür. Hıristiyan değil ama Lukretiuscu bir şair-elçi olan Shelley, Matilda pasajının yüzünden dönüşüme uğramıştır çünkü bu pasaj onun için şiirsel misyonun tutkusunu ortaya çıkarmış, büyük öncüsü Wordsworth'ü terk eden cennetsi doğanın tekrar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Matilda, Beatrice'in öncüsüdür çünkü yeniden canlandırılmış Proserpina, Esin'in dönüşünü mümkün kılar. Ve Beatrice, İsa'nın bir taklidi değil, Dante'nin gerçek ya da hayali eski bir aşkla özdeşleşmek için ortaya atılan yaratıcılığıdır.

Kayıp aşkın idealize edilmesi neredeyse evrensel bir insan pratiğidir. Yıllar sonra hatırlanan birisi değil, benliğin kaybedilmiş bir olasılığıdır. Rachel'in Beatrice ile özdeşleştirilmesinin çok güzel bir şekilde işe yaraması, her ikisinin de tefekküre yönelik hayatların tipleri olmaları yüzünden değil, her ikisinin de kayıp aşkın tutkulu birer imgesi olmalarındandır. Rachel, Kilise için önemlidir çünkü Kilise onu tefekküre yönelik hayatın bir amblemi olarak yorumlar. Diğer taraftan Rachel, şairler ve okurları için önemlidir çünkü büyük anlatıcı Yehova ya da J yazarı, onun doğum yaparken gelen erken ölümünü Yakup'un hayatının büyük acısı yapmıştır. Şiirsel tipolojide sevilen kadının erken ölümünün imgesi olarak Rachel, Beatrice'ten önce gelir. Diğer taraftan Lea, ertelenmiş tatminin tasavvuru olarak Matilda ile bağıntılıdır. Yakup, Rachel'i kazanmak için Laban'a hizmet etti ve onun yerine önce Lea'yı kazandı. Dante, Beatrice'in dönüşü için

özlem duyar fakat Araf'tan Beatrice'e giden yolculuk onu önce Matilda'ya ulaştırır; sabahyıldızının, Venüs gezegeninin vakti olmasına rağmen Beatrice yerine Matilda'yı Dante'ye getirir. Matilda âşık bir kadın gibi şarkı söyler ve Dante onunla birlikte yürür ancak aynen Lea'nın Rachel için bir hazırlık olması gibi, Matilda da bir hazırlıktır.

Şairden patlayıp taşan şey, Ezekiel'in "tekerlekler ve işleyişi" tasavvuruna şok edici bir şekilde yoğunlaşmış bir zafer alayıdır. Dante, Ezekiel'in Ademi'ni İsa olarak okuyarak Aziz John'un *Revelation*'ını takip ederken bile, okuyucularına daha çılgın detaylar için Ezekiel metnine gitmelerini söyleyerek şoku yatıştırır. Dante için, olduğu haliyle değil de olması gereken haliyle zafer arabası (Chariot), Kilise'nin zaferidir ve Dante, bu idealize edilmiş militanlığı her iki Ahit'in kitaplarıyla çevreler. Bunu yaparken amacı bu kitaplara bağlı kalmak değil, onları aradan çıkarmış olmaktır. Bunların hepsi, hatta Griffon'un İsa'yı sembolize etmesi, sadece habercisi olduğu, artık sonsuza kadar ve geri dönülmez şekilde kaybolmuş olmadan eski aşkın geri dönmesi gibi bir güzellik yüzünden önemlidir. Beatrice'in *Araf*'ın 20. kantosunda ortaya çıkışı, Vergilius'un tamamen ortadan kalkmasını beraberinde getirir. Beatrice, artık Vergilius'un gereksiz hale getirmiştir. Bunun nedeni teolojinin şiirin yerine geçmesi değil, Dante'nin *Komedya*'sının tamamen Vergilius'un *Aeneid*'inin yerine geçmesidir. Açıkça aksini iddia etse de Dante (Beatrice tarafından şiirde ilk kez adı söylenir), Beatrice'i taçlandırmakla bir şair olarak kendi güçlerini över. Pragmatik olarak, daha başka ne yapabilirdi ki? Dante'nin başlıca yorumcularından en teolojik olanı Charles Singleton bile Beatrice'in güzelliğinin "doğa ya da sanatın yarattığı bütün güzellikleri geçtiğini" vurgular. Dante'yi teologların alegorilerine uydurmaya kararlıysanız (Singleton gibi), o zaman sadece Tanrı, Kilise yoluyla doğanın ve sanatın ötesinde bir muhteşemlik yaratıp sürdürebilir. Fakat kendimize sık sık hatırlatmamız gerektiği gibi Beatrice, tamamen Dante'nin yaratısıdır; tıpkı Dulcinea'nın Don Quijote'nin yaratısı olduğu gibi. Eğer Beatrice edebiyattaki ya da tarihteki bütün kadınlardan daha güzelse, bu Dante'nin kendi temsil gücünü göklere çıkarmasındandır.

Dante'nin *Araf*'taki açıkça ortada olan planı, yanlış yollara yönlenmiş olan Tanrı tutkusunun kefaret yoluyla düzeltilmesini savunan Katolik düşüncesini araştırmaktır. Eseri boyunca Dante'nin en cesur iddiası, Beatrice'e olan tutkusunun yanlış yönlenmiş bir tutku değil, Tanrı'ya ulaştıran bir tutku olduğudur. *Komedya*, bir zaferdir ve muhtemelen Batılı dini şiirin en üstün örneğidir. Tamamen kişisel olan ama okuyucularının çoğunu mutlak

hakikatle karşılaştıklarına inandıran üstün bir örnektir. Dante'yi teolojiden uzaklaştırmak amacıyla kaleme alınmış bir kitapta, Teodolinda Barolini bile şöyle der: "*Komedya*, belki de şimdiye kadar yazılmış bütün metinlerden daha çok, bilinçli olarak, hayatı, insan varoluşunun hallerini taklit eder."

Bu yargı şaşırtıcıdır. *Cennet*'i bir kenara bırakalım, *Cehennem* ve *Araf*, *Kral Lear*'dan ya da hatta Dante-etkili *Canterbury Hikâyeleri*'nden daha bilinçli bir şekilde "hayatı taklit etmeyi" mi amaçlar? Dante'nin gerçekliği ne olursa olsun bize Chaucer'ın ya da Shakespeare'in bahşettiği şeyi sunamaz: gerçek insanlar gibi değişebilen karakterler. *Komedya*'da sadece Dante'nin kendisi değişir ve gelişir, diğerleri sabit ve değişmezdir. Gerçekten de öyle olmak zorundadırlar çünkü onların hakkında son yargıya varılmıştır. Beatrice'e gelince, şiirde bir karakter olarak -gerçekte olabileceği tek şey- hayatın taklidinden daha da uzaktır çünkü onun insan varoluşunun halleriyle ne işi olabilir? Bilge tavırlarına rağmen Charles Williams, bu konuda diğer Dante araştırmacılarından daha aklı başında düşünür. *Komedya* hakkında gözlemi şudur: "Bu şiirin bile sınırları vardı. Şiir, Beatrice'in kendi kurtuluşu ve burada Dante'nin işlevi sorunsalıyla uğraşmaya girişmez."

Bu iddiayı biraz çılgınca buluyorum fakat bu çılgınlık Dante'yi teoriye boğmaktan ya da şiirini hayatın taklidi olarak yanlış anlamaktan iyidir. Bir şair olarak Dante'nin bakış açısından, Beatrice'in kurtuluşu ile ilgili hiçbir sorun yoktu. Beatrice, Dante'ye şiiri için en büyük imgeyi vererek onu kurtardı ve her ne kadar Beatrice böyle bir kurtuluşu istemiş olmasa da, Dante de onu unutulmaktan kurtardı. Williams, mistik bir şekilde Beatrice ve Dante'nin "evliliği" üzerine düşünür ama bunu yapan Williams'dır, Dante değil. Beatrice *Araf*'a girdiğinde, şairine ne bir âşık ne de bir anne olarak seslenir. Beatrice onunla tanrısal bir varlığın bir ölümlüyle, çok özel bir ilişkisi olan bir ölümlüyle konuştuğu gibi konuşur. Dante'ye karşı sert oluşu, Dante'nin Dante'nin kendine iltifatıdır; çünkü o, Dante'nin özgünlüğünün üstün işaretidir, onun elçiliğinin ilanıdır. Yani, Dante'yi azarlayan aslında kendi zekâsıdır. Şairlerin en kibirlisi başka türlü bir serzenişi nasıl kabul ederdi ki? Sanırım doğrudan İsa'dan gelme fikrine hayır demezdi ama Dante bile böyle bir temsili riske atacak kadar ileri gitmezdi.

Esin araya karışır fakat Dante onu "kutsanmışlık" olarak adlandırır ve ona herkesin işine yarayacak bir rol verir. O, Dante'nin şiiri dışında, kimse için ve kimseye inmeyecektir. Dante, onun elçisidir ve bu görev, Dante'nin *Yeni Hayat*'tan bu yana kendini hazırladığı bir görevdir. Şiirsel, felsefi,

teolojik, politik birçok gelenekle olan karmaşık ilişkisine rağmen Dante, Beatrice'i bu geleneklerden hiçbirine borçlu değildir. O, İsa'dan ayrı tutulabilir ama *Komedya*'dan ayrı tutulamaz çünkü Beatrice, Dante'nin şiiridir; Tanrı'nın değil Dante'nin başarısının imgelerinden biridir. Artık bana Dante'nin kendi başarısını Tanrı'ya giden yol olarak gördüğünü söyleyen araştırmacılara alışmaya başladım ama onlara inanmayı reddediyorum. Kendi memleketinden sürgünde, bütün umutlarını bağladığı imparatorun yenilgisine şahit olan Dante'nin sığınabileceği sadece şiiri vardı.

Filozof George Santayana, *Üç Felsefi Şair* (1910) adlı eserinde Lukretius, Dante ve Goethe'yi sırasıyla Epikürcü Naturalizm, Platoncu Doğaüstücülük ve Romantik ya da Kantçı İdealizm temelinde ayrıştırdı. Dante için şöyle der: "Homeros, Paganizm için neyse, o da Platonculuk ve Hıristiyanlık için odur." Ve devam eder; aşk Dante'nin "hissettiği ve betimlediği şekliyle normal ya da sağlıklı aşk değildir." Dante'nin Beatrice'e olan tutkusunu, sevgilinin kurtuluş için mistik bir şekilde ilahi bir araca dönüşmesi kolay olduğu için anormal ya da sağlıksız olarak yargılamak kutsala saygısızlık gibi görünüyor. Santayana bunu söylerken ve ironik olarak Dante'nin sürdürdüğü egoistliğin zamanının çok ötesinde olduğunu söyleyip överken çok kurnazca ve yeni bir şey söylüyordu.

Santayana, Dante'nin hiç kimsenin olmadığı kadar Platoncu olduğunu söylerken daha önemli bir fikirle devam etmeliydi: Dante ayrıca hiç kimsenin olmadığı kadar Hıristiyandı ve Beatrice de bu kimseye benzemezliğin işaretiydi. Pragmatik olarak, en azından şairler ve eleştirmenler için *Komedya*, Fioreli Joachim'in önceden haber verdiği gibi üçüncü Ahit haline geldi. Pragmatik sınava karşı en zekice duruş Auerbach, Singleton ve Freccero ekolünden değil, Hıristiyan tipolojisi üzerindeki *Events and Their Afterlife* (Olaylar ve Onların Sonraki Yaşamı) (1966) adlı eseriyle A.C. Charity ve onun tarafından bir öncü olarak görülen Leo Spitzer'den geldi. Charity, Beatrice'in İsa ya da Kilise'nin değil, İsa'nın bir imgesi olduğunda ısrar eder ve Kenelm Foster'ın "o, İsa'nın yerine geçmez, İsa'yı yansıtır ve iletir" sözlerini alıntılar. Bu dindarlık olabilir ama *Komedya* değildir. *Komedya*'da Dante, Beatrice'e baktığında İsa'yı değil, Beatrice'i görür. Beatrice bir ayna değil insandır ve 1988 tarihli *Representative Essays*'de (Temsili Denemeler) Leo Spitzer bile tam olarak bireysel statüsünün, eşsizliğinin zorluğuyla başa çıkamaz:

Beatrice'in sadece vahyinin değil *kişisel* vahyinin alegorisi olduğu, hem bu

figürün otobiyografik kökeniyle hem de öte dünyadaki statüsüyle kanıtlanmıştır: O bir melek değildir fakat tıpkı bu dünyada Dante'nin hayatını etkilediği gibi, Dante'nin ruhani seyahatinde de sadece onun yapabileceği bir şekilde yardımcı olmak üzere çağrılmış bir insanın kutsanmış ruhudur; o bir azize değildir; bir *Beatrice* ki din şehidi değil fakat genç yaşında ölmüş ve Dante'ye mucizelerin olabileceğini göstermek için dünyada kalmasına izin verilmiş biridir. Eğer bir Hıristiyan'a vahyinin onun kişiliğine uyacak bir şekilde bireysel olarak gelebileceğini düşünürsek, buradaki dogmatik durum bize daha az cüretkâr görünür. O ...Kurtarıcı'dan önce doğmuş olan ve onun haberini veren ....tarihi kişiliklerin bir parçasıdır.

Spitzer çok becerikliydi ama bu işe yaramaz ve Dante'nin "cüretini" hiçbir şekilde azaltmaz. Dante'ye göre Beatrice, özel ya da bireysel bir vahiyden çok daha fazlasıdır. Başlangıçta Beatrice, şairi Dante'ye gelmiştir fakat Dante yoluyla onun okuyucularına da gelir. *Cehennem*'de Vergilius Beatrice'e şöyle der: "İnsanlığın sadece onunla cennetin en küçük çemberinde her şeyi aştığı erdemli kadın." Curtius da "sadece Beatrice ile insanlık, dünyevi her şeyi aşar; bu her ne anlama gelirse gelsin: Beatrice'in bütün insanlar için metafizik bir asaleti vardır; tek başına Beatrice." Spitzer de hızla İsa'nın canlandırılması ile İsa'nın taklidi olmak arasındaki farktan uzaklaşır. Beatrice İsa'dan önce gelmiş olsaydı, onun bir öncü olduğunu iddia edebilirdiniz ama tabii ki daha sonra gelmiştir. Dante'nin âşık olduğu şey Beatrice'in kendisiydi, İsa'nın taklidi değil. En azından o, Santayana'nın gözlemlediği gibi, Hıristiyanlığın Platonculaştırılmasıdır ve bu süreç Dante'den önce ve Dante'den beri devam etmiştir. Beatrice, Curtius'un iddia ettiği şeydir: şiirsel ruhani bilginin, *gnosis*in, Dante'nin vizyonunun merkezi.

Bu da bizi Beatrice'in Dante'nin özgünlüğünün bir işareti, gücünün ve tuhaflığının merkezi olduğu konusuna getirir. Kibir bir Hıristiyan erdemi değildir fakat o en iyi şairlerin önemli bir erdemi olmuştur. Daha birçok şeyde olduğu gibi Shakespeare burada büyük bir istisna olarak görülebilir. *Hamlet*'i, *Kral Lear*'ı ve *Antony ve Kleopatra*'yı yazarkenki düşüncesi neydi, hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Belki de başarısının ne denli büyük ve özgün olduğunun bilincindeydi fakat kendi kendini övüşünü oyunlarda boş yere ararız; sonelerinde kendine övgü vardır ama aynı zamanda büyük bir alçakgönüllük de mevcuttur. Shakespeare, ironi yapmadan rakip bir şairin yeteneğinden bahsedebilir miydi? Ya da George Chapman'ın muhteşem şiirinin "gururlu yelken"ine inanır mıydı? Dante ise gururla cennete yelken

açar ve Beatrice'i överek kendini de över. *Kayıp Cennet*'te Şeytan'ın kibri, Milton'ın kendi kibriyle alakalı olsa da, Milton onu alaşağı eder. *Komedya*'da Dante'nin kibri onu yükseklere taşır, Beatrice'e ve ötesine.

Beatrice, Dante'nin kibrinden ve ihtiyacından doğar. Araştırmacılar onun neyi temsil ettiğini yorumlarlar; bence Beatrice'in Dante'nin şiirinde neyi dışarıda bırakmasına sebep olduğunu düşünerek başlamalıyız işe. Vico, Dante'nin teoloji konusundaki derin bilgisinden dem vurur. Dante'nin tinsel bilgeliği problem değildir ama onun yorumcularınınki problemdir. *Komedya*'dan Beatrice'i çıkarırsak Vergilius, Yeryüzü Cennetti'nden Kutsal Gül'e giden yolda Dante'ye rehberlik yapması için bir azize izin verecekti. Eğer Aziz Augustinus Beatrice'in yerini alsaydı okuyucunun dinsel karşı koyuşu (ki zaten Anglo-Amerikan araştırmacıların kabul etmek istediklerinden çok daha fazla olabilir) kesinlikle daha da çoğalırdı. Daha da önemlisi, Dante'nin kabul görmüş teoriye direnci de artardı. Dante'nin ahiret vizyonu ve Katolik inancı arasında gerçekte değil görünürde bir sözbirliği vardır fakat Dante kısmen, yaratıcı enerjisini Ortodokslukla lüzumsuz bir tartışma için harcamaktan kaçınmak adına Beatrice üstünde yoğunlaşır.

Augustinus ve Aquinas'ı mecazi olarak daha zengin kılan, hakikate (eğer hakikat olduğunu düşünüyorsanız) ya da kurguya (eğer öyle olduğunu düşünüyorsanız) tuhaflık katan şey Beatrice'in varlığı ve işlevidir. Ruhani bilginin (*gnosis*) öğrencisi olarak ben, şiirsel ya da dini olsun, şiiri ne hakikat ne de kurgu olarak görüyorum. Ben şiiri Dante'nin *bilme*si olarak yorumluyorum ki Dante, Beatrice'e de bu ismi vermeyi seçmiştir. En yoğun şekilde bildiğinizde, hakikat mi kurgu mu olduğuna karar veremezsiniz; öncelikle bildiğiniz şey *bilme*nin tamamen size ait olduğudur. Bu deneyimin kalıcı olduğunu düşünerek bazen bu türden bilme'ye "sevmek" diyoruz. Çoğunlukla çekip gider ve bizi şaşkına dönmüş halde bırakır fakat biz Dante değiliz ve *Komedya*'yı yazamayız. Bu nedenle bizim sonuç olarak bileceğimiz tek şey kayıptır. Beatrice, kanonsal ölümsüzlük ve kayıp arasındaki farktır yoksa o olmadan Dante, sürgünde ölmüş, kibrinin kurbanı olmuş Petrarca öncesi herhangi bir İtalyan yazar olurdu.

İster Hıristiyan fantazi, ister oldukça grotesk şiirler, isterse *He came down from Heaven* ve *The Descent of the Dove* gibi Hıristiyan ilahi savunmalar yazsın, Charles Williams'dan hoşlanmıyorum. Onun ideolojisi olmayan bir edebiyat eleştirmeni olduğunu da düşünmüyorum. O, Kırgınlık Ekolü'nü oluşturan neo-feministler, yarı-Marksistler ve Frankofon indirgemeciler kadar ideologtur. Fakat Williams, Dante'yi öncelikle Beatrice figü-

rünün yaratıcısı olarak okuma ayrıcalığına sahiptir:

> Beatrice imgesi onun düşüncesinde var oldu; orada kalmaya devam etti ve yenilendi. Kelime, imge iki nedenle uygundu. Öncelikle, içindeki öznel bellek, nesnel olarak onun dışında olan bir şeydi, içsel bir tutkunun değil dışsal bir gerçekliğin imgesiydi. Bir yaratı değil görüntüydü. Dante'nin iddiası Beatrice'i yaratmış olamayacağıydı.

Bir şairin iddiası bir şiirdir ve Dante yaratısının göz açıcı bir şey olduğunu iddia eden ne ilk ne de son büyük şairdir. Belki Shakespeare aynısını *Cymbeline*'deki İmogen için söylemiştir. Williams, Beatrice'i İmogen ile karşılaştırır fakat Beatrice, Gezgin Dante, Rehber Vergilius ve Cehennem'deki Ulysses gibi edebi bir karakter değildir. Aşağılama, tepeden bakma gibi dramatik özellikleri vardır; ancak şiirin içinde bir kişi olmak yerine şiirin tamamı kendisi olduğundan sadece okuyucu *Komedya*'nın tamamını okuyup sindirdiğinde anlaşılabilir. Bu da belki Beatrice figürünün ilginç opaklığını (estetik bir kusur değildir bu) açıklayabilir. Beatrice'in şair-aşkına karşı bile mesafeli oluşu Williams'ın kabul ettiğinden çok daha fazladır ve Dante tarafından dikkatli bir şekilde ayarlanmıştır. *Cennet*'te, Dante'nin onu uzaktan gördüğü o dokunaklı anda:

> Gözlerimi kaldırdım ve onun, ezeli nurlarını yansıtarak kendisine bir çelenk yapmakta olduğunu gördüm.
> Ölümlü hiçbir göz, göğün en yükseklerde gürlediği yerden denizin en derin noktasına dalsa bile yine de benimle Beatrice'in arasında olan mesafeye kıyasla fazla uzaklaşmış sayılmaz. Ama hayali, arada bulunan bir maddeden geçip bozulmadan bana bozulmuş olarak ulaşmadığı için, bu uzaklık onu görmeme engel olmuyordu.
> "Ey beni kurtarmak için ayak izlerini Cehennem'de bırakmaktan çekinmeyen, ümidimin temeli olan Melike! Birçok büyük şeyler gördümse bunu, senin kudret ve himmetinin sağladığı lütuf ve kuvvete borçlu olduğumu saklamıyorum. Sen, bütün yollara, elinde olan bütün çarelere başvurarak beni kölelikten hürriyete ulaştırdın. Lütfundan, kereminden beni yoksun etme ki sayende iyileşen ruhum tenimden ayrılırken de hoşuna gitmeye devam etsin!"
> Ben böyle yalvardım. O, bana göründüğü uzaklıktan gülümseyerek yüzüme baktı, sonra ezeli kaynağa döndü.

Daha önce yazdığım bir kitapta bu muhteşem pasajı yorumlarken, Dante'nin devayı, ne kadar aziz gibi olursa olsun hiçbir insandan kabul etmediğini, sadece kendi yarattığı Beatrice'in ellerinden istediğini not etmiştim. Bir Katolik edebiyat eleştirmeni inancı anlamadığım için beni kınamıştı ve en azından bir Dante araştırmacısı benim bu gözlemimin Romantik-Satanist (her ne demekse bu) olduğunu söylemişti. Benim göndermem açıkça Freud'un belagatli araştırmasına, "Analysis Terminable and Interminable"de psikolojinin kurucusunun hastalarının ondan deva kabul etmedikleri hakkındaki yakınmalarınaydı. Hepimizden daha gururlu olan Dante, devayı sadece Beatrice'ten kabul ederdi ve Beatrice'e dua ederdi. Aynen onun imparatorluk politikasının Augustinus'un kilisenin Roma İmparatorluğu yerine geçtiği anlayışını reddetmesinde olduğu gibi Dante'nin peygambervari cüreti Augustinuscu değildir. *Komedya* apokaliptik bir şiirdir ve Beatrice de sadece kehanetinin ölümünden önce gerçekleşeceğini düşünen bir şairin yaratabileceği bir figürdür. Augustin, Dante'nin şiiri hakkında ne düşünürdü? Tahminimce en büyük itirazı, Dante Tanrı'nın krallığından uzaklaşırken önünde cenneti taşıyan özel bir mit olan Beatrice'e olurdu.

Eğer böyle birisi varsa, Beatrice'in öncüsü kimdi? O, şiirin devinimine dahil olan Hıristiyan bir Esin'dir ve şiirle o kadar iç içe girer ki o olmadan şiiri düşünemeyiz. Dante'nin belirlenmiş öncüsü Vergilius'tu ve eğer *Aeneid*'de Beatrice'e paralel bir figür varsa, o da Venüs olmalıdır. Vergilius'un Venüs'ü, Curtius'un da vurguladığı gibi Afrodit'ten ziyade bir Artemis ya da Diana figürüdür. Yarı Tanrı Aeneas ile karşılaştırıldığında aşırı derecede tutuk, garip bir şekilde Sibyl (Kâhin kadın) gibidir ve pek de Eros'un annesi gibi değildir. Vergilius'un hem Epikürcü hem de Stoacı olarak (Dante onu yanlış okumuştur) kutsanma ve günahlardan arınma için pek özlem duymaz; sadece acı çekmenin ve onun anlamsızlığının sonsuz vizyonundan kurtulmayı diler. Eğer Dante daha hassas olsaydı Vergilius, muhteşem Farinata ile birlikte cehennemin Epikürcüler ve diğer heretiklere ayrılmış altıncı katında olurdu.

Vergilius'un öncüsü, bütün materyalist ve naturalist şairlerin en güçlüsü ve Epiküros'tan daha Epikürcü olan Lukretius'tur. Dante, Lukretius'u hiç okumamıştı, Lukretius 15. yüzyılın sonlarına doğru tekrar okunmaya başlamıştı. Bence çok yazık olmuştur çünkü Dante'ye onun gücüne layık bir rakip olabilirdi. Lukretius, Dante'yi dehşete düşürür müydü bilemeyiz ama Dante, Vergilius'un duyarlılık anlamında olmasa da ruhen Dante'den çok Lukretius'a yakın olduğunu öğrenseydi çok sinirlenirdi. Vergilius'un

Venüs'ü, Lukretius'un Venüs'ünden bilinçli bir şekilde farklıydı. Eğer Vergilius'un Venüs'ü Beatrice'in doğrudan atası ise, Lukretius'un Dante'nin kötü kalpli dedesi olduğu ironisini dile getirebiliriz. *On the Nature of Things* (Şeylerin Doğası Üzerine) adlı eserinde George Santayana, Venüs'ü haklı bir şekilde Mars ile diyalektik bir gerilimde var olan Empedoklesçi Aşk olarak karakterize eder:

> Lukretius'un Mars ve Venüs'ü, atom mekanizmasıyla uyumsuz ahlaki güçler değillerdir; onlar, Lukretius'un kurtuluş şiirini yazdığında olduğu gibi bu hayatı ya da herhangi bir değerli girişimi bir yaratıp bir yok eden mekanizmanın ta kendisidir. Mars ve Venüs kol kola girmiş, evreni birlikte yönetirler; bir şeyin ölümünden başka bir şey ortaya çıkmaz.

Empedoklesçi-Lukretiuscu formül, "birbirinin yaşamını ölmek, birbirinin ölümünü yaşamak" pagan gizemci W. B. Yeats'in çok hoşuna gitmişti ama Dante olsaydı bunu aşağılayıp reddederdi. Vergilius'un kendi Venüsü temelinde, şüphe götürmez tepkisi çelişkiliydi. Şiirini çok yakından incelediği Lukretius'dan Venüs'ün Romalılara en gerçek yaşamı vermesinin, onların atası ve kurucusu olan kendi oğlu Aeneas yoluyla olduğu fikrini almıştır. Fakat onun Venüs'ü, Mars ile mütemadiyen bir kucaklaşma içinde değildir. Gariptir çünkü o aşk tanrıçası olsa da Vergilius'un Venüs'ü, Beatrice kadar erdemlidir. Dante'nin tersine, Vergilius'un kadınlara karşı tutkulu değildi ve büyük ihtimalle *Cehennem*'in sadece 10. kantosunda Epikürcü Farinata ile değil, 15. kantoda Dante'nin saygıdeğer öğretmeni oğlancı Brunetto Latini ile olmayı hak etmiştir.

Üstün Hıristiyan esini Beatrice'in kökenini, Diana benzeri Venüs figüründe (ki o kısmen şehvetli Epikürcü Venüs'e karşı bir tepki oluşumu ve kısmen de Dante'nin öncüsü kadınları arzulamadığı için) bulması harika bir ironidir. Vergilius'un epik şiirinde baskın kadın karakter korkunç Juno'dur; karabasan gibi bir tanrıça, Vergilius'un Venüs'üne bir karşı duruş ve aslında bir karşı-esindir. Dante'nin de bir karşı-esini var mıdır? Freccero onu *Cehennem* Kanto 9'da Medusa figüründe bulur ve bu figürü Dante'nin içinde Dante Gabriel Rosetti'nin mükemmel bir şekilde çevirdiği "To the dim light and the large circle of shade" olan şiirlerdeki Leydi Petra ile ilişkilendirir. Freccero Dante'yi, bir sonraki nesilde onu takip eden, Laura figürü hem esin hem de karşı-esin –Beatrice ve Medusa, Venüs ve Juno– olan Petrarca ile karşılaştırır. Freccero için Dante daha ağır basar çünkü Beatrice kendin-

den öte bir şeye gönderme yapar; büyük ihtimalle de İsa'ya ve Tanrı'ya fakat Laura sadece şiirin içinde kalır. Pragmatik olarak, Freccero'nun Augustinuscu katılığına rağmen bu fark aslında pek de farklılık yaratmaz:

> Pygmalion gibi Petrarca da kendi yaratısına âşık olur ve sonuçta onun tarafından yaratılır: *Lauro/Laura* kelime oyunu, onun yaratısının özü olan bu kendi kendini içeren sürece işaret eder. O, şiiriyle Leydi Laura'yı yaratır, Leydi Laura da onun ününü bir Kraliyet Şairi olarak yaratır. Bu nedenle Laura, kendinden ötesine işaret eden bir arabulucu değildir; şairin benliğinin, yani şiirinin sınırlarında kapalı kalmıştır. Bu da Petrarca'ın son duasında itiraf ettiği puta tapma, kendi yarattığı esere hayranlık duymasıdır.

Eğer teolojik olarak Dante sizi ikna etmiyorsa ki çoğumuz artık ikna olmuyoruz, Freccero'nun Dante ile ilgili olarak onun Petrarca'ın kaçınılmaz estetik ikilemlerinden bağımsız olduğu düşüncesini destekleyen ne olabilir? Hem Rönesans şiirinin hem Romantik şiirin hem de modern şiirin ve modern şiirin atası olarak Petrarca, ortaçağ sentezi dağıldıktan sonra gelenlerin sözde günahlarını paylaşmak zorunda mı? Petrarca gibi Dante de kendi yaratısına âşık olur. Beatrice başka ne olabilir? Ve o *Komedya*'nın en büyük özgünlüğü olduğuna göre, o da Dante'yi yaratmış olmaz mı? Beatrice'in kendinden ötesine işaret ettiği kurgusunun yetkisi Dante'ye aittir ve Beatrice kesinlikle *Komedya*'nın içinde sınırlıdır; tabii; eğer Dante'nin kişisel *gnosis*inin sadece kendisi için değil herkes için doğru olduğuna inanmıyorsanız.

Sonsuzluğun yolcusu Dante'den başka kimse Beatrice'e dua eder mi? Petrarca puta tapmayı itiraf etmekten mutluydu; Freccero'nun harika bir şekilde gösterdiği gibi, bu itiraf onu çok büyük öncülerinden uzaklaştırmaya yaradı. Fakat Dante bitmiş *Komedya*'ya, kendi elleriyle yarattığı bu harika esere hayran değil miydi? Puta tapmak teolojik bir kategoridir ve şiirsel bir metafordur: Dante, Petrarca gibi bir şairdir, teolog değildir. Dante'nin Laura'nın kurbanı Petrarca'dan daha büyük bir şair olduğu şüphesiz kabul edilir, fakat ikisi arasında diğer şairler üzerinde daha çok etkisi olan şair Petrarca'dır. Dante 19. yüzyıla kadar ortadan kaybolmuş, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nda pek az saygı görmüştü. Petrarca onun yerini alarak şiirsel puta tapma ve lirik şiiri yaratma planını hayata geçirdi. 1321 yılında, Petrarca 17 yaşındayken Dante ölmüştür. 1349'da, Petrarca sonelerinin ilk kopyasını hazırladığında, sone formunu aşan bir form ortaya attığının

farkında olmalıydı. O tarihten altı buçuk yüzyıl sonra da hâlâ ortadan yok olma emaresi göstermiyor. Tıpkı Shakespeare'den sonra trajedinin mümkün olmadığı gibi, ikinci bir *Komedya* da olanaksızdır. Son kez söylemek gerekirse, Dante'nin kanonsal büyüklüğünün Aziz Augustinus ile ya da Hıristiyan dininin hakikatleriyle -eğer onlar hakikatse- ilgisi yoktur. İçinde yaşadığımız kötü dönemde, her şeyden önce edebi bireysellik ve şiirsel otonomluk anlayışımızı geri kazanmamız gerekir. Shakespeare gibi Dante de bu geri kazanımın mutlak bir kaynağıdır. Tabii bize teologların alegorilerinin şarkılarını söyleyen sirenlerden kaçabilirsek.

4.

CHAUCER: BATH'LI HATUN, AFNAMECİ VE SHAKESPEARECİ KARAKTER

İngiliz yazarlar arasında Shakespeare'den sonra en önde gelen yazar Chaucer'dır. Geleneksel yargıyı yineleyen bu iddia, yüzyılın sonuna yaklaştığımız bu anlarda tekrarlanmaya değer. Chaucer'ı ve antik dönemden bu yana onun rakibi olmuş birkaç kişiyi (Dante, Cervantes, Shakespeare) okumak, anlık sanat eserlerinin bombardımanıyla tehdit edildiğimiz dönemde, hepimizin kaybetmeye başladığı bakış açısını yeniden yerleştirmek mutluluğuna bizi ulaştırabilir. Fazlasıyla övülmüşten övgünün yetersiz kaldığı eserlere dönerken, *Canterbury Hikâyeleri* ilaç gibi gelecektir. Bu eserde sayfaya yazılı isimlerden edebi karakterlerin sanal gerçekliği demek istediğim şeye, ikna edici kadın ve erkeklere geçiş yaparız. Chaucer'daki, karakterlerini bu kadar kalıcı şekilde temsil etmesini sağlayan güç nedir?

Donald R. Howard'ın 1987'de yazdığı mükemmel Chaucer biyografisi, bu cevaplaması neredeyse imkânsız soruya cevaplar bulmaya çalışır. Howard, eserlerinin ötesinde Chaucer hakkında bir bilgimiz olmadığını kabul eder fakat ardından bize Chaucer'ın insan bağlamını hatırlatır:

> Ortaçağın sonlarında, özellikle Chaucer ailesinin de aralarında bulunduğu tüccarlar için mal ve miras çok önemli meselelerdi—neredeyse takıntı denebilecek kadar; silahlı saldırı, adam kaçırma, sahte davalar mal ve mirası ele geçirmek için çokça kullanılan yollardı. Chaucer dönemi İngilizler, modern zamanların kalıp tiplemesi haline gelen kendini beğenmiş, kasıntı İngilizler değildi; onlar daha çok Norman atalarına benziyorlardı; ateşli ve kendi seviyesindekilerle aşırılık yapmaya müsaitlerdi (kendinden aşağı ya da yukarıda olanlarla kontrollü olmayı öğrenmişlerdi). İnsan içinde özgürce ağladılar, sinir krizleri geçirdiler, çokça ve yaratıcı yeminler ettiler, çok sıkı kan davaları vardı ve bitmek tükenmek bilmeyen yasal savaşlara girdiler. Ölüm oranı ortaçağda yüksekti ve hayat daha çok pamuk ipliğine bağlıydı; daha çok dikkatsizlik, terör, daha çok teslimiyetçilik, ümitsizlik, daha çok gelecekle kumar oynamak vardı. Daha çok şiddet vardı, daha kin-

ci, acımasız bir şiddet; bizim tarzımız emniyette çekilen fotoğraflarsa, kazıklara geçirilmiş kesik kafalar ya da darağacından sallandırılmış bedenler onların tarzıydı.

Bizim tarzımız da hızla değişiyor, postayla gelen mektup bombalar üniversitelerde patlıyor, New York'ta köktenci Müslüman terörizmi ve ben burada bunları yazarken bile New Haven'da patlayan silah sesleri duyuluyor. Howard, Chaucer'ı savaşlar, salgınlar ve isyanlar içinde yaşarken gösteriyor ve bunların hiçbiri çağdaş Amerika'da bize uzak olan şeyler değildir. Howard, kitabı basılmadan önce bizim veba versiyonumuzdan ölmüştü. Üzerinde durduğu nokta mükemmel bir şekilde kalır: Chaucer'ın dönemi huzurlu bir dönem değildi, o zamanki vatandaşlar sakin değildi ve Chaucer'ın hacılarının Aziz Thomas Becket'in mabedine vardıklarında edecek çok duaları vardı. Sadece ironik bir şekilde sunulmuş Hacı Chaucer'ınki değil, insan olarak Chaucer'ın kişiliği bütün şiirlerinde güçlü bir şekilde kendini gösterir. Doğrudan öncüleri olan Dante ve Boccacio gibi, onun bütün özgünlüğü hem karakterlerinde hem de kendi sesinde, tonlama ve betimlemeye hâkimiyetinde ortaya çıkar. Dante gibi, benliğin temsili için yepyeni biçimler yaratmıştır ve Shakespeare ile Dante'nin Petrarca ile olan ilişkisine benzer bir ilişkisi vardır. Tek fark Shakespeare'in inanılmaz üretkenliğidir; öyle ki Shakespeare, John Dryden'ın *Canterbury Hikâyeleri* için söylediği "işte Tanrı'nın bereketi" lafını bile aşmıştır. Hiçbir yazar, ne Ovidius ne de "İngiliz Ovidus" Christopher Marlowe, Shakespeare'i Chaucer'ın etkilediği kadar önemli derecede etkileyememiştir. Chaucer'ın tam olarak geliştirmediği Chaucercı ipuçları, Shakespeare'in özgünlüğü ve onun insan karakterini temsili için başlangıç noktası olmuştur. Fakat Shakespere'deki mirasını ortaya koymadan önce, Chaucer'ın büyüklüğü vurgulanıp açıklanmalıdır.

En beğendiğim Chaucer eleştirmeni hâlâ G.K. Chesterton'dır. Chesterton, "Chaucer'ın ironisi geniştir, bazen göremeyeceğimiz kadar geniştir," der ve bu ironide merkezi olanın peşine düşer:

> İçinde yaratı ve gerçekliğin doğasıyla ilişkili büyük ve derin fikirlerin ipucu vardır. Olgusal dünyanın felsefesiyle ilgili bir şeyler vardır ve içinde bu dünyanın gölgelerden oluşan bir dünya olduğunu söyleyen, hiçbir şekilde kötümser olmayan, bilgelerin demek istedikleri şey vardır. İçinde yaratanın yarattığı şeylerle ilişkisinin bütün gizemi vardır.

Karakteristik bir paradoks anlayışıyla Chesterton, Chaucer'ın olağanüstü gerçekliğinin psikolojik incelemesinin izlerini, kaybedilmiş zamanın pişmanlık ve nostalji kırıntılarını terk edip kaçıp gitmiş daha büyük bir gerçekliğin ironik bir farkındalığında bulur. Chaucer'da iyi niyet vardır ama bundan daima ödün verilmiştir. Şövalyevari diğerkâmlıkta da bir düşüş gözlenir. Chesterton'ın ortadan kaybolmuş bir romans dünyasına olan ilgisi, Chaucer'dan öğrenilmiştir ve Donald Howard tarafından *Canterbury Hikâyeleri*'nin temel "fikri" olarak onaylanmıştır. Bize "modası geçmiş, çöküş ve belirsizlik içinde düzensiz bir Hıristiyan toplumunun; nereye doğru gittiğini bilmediğimiz bir toplumun resmini" sunarlar. Sadece bir ironist bu türden bir resmi sürdürebilirdi.

Biyografisinde Howard, Chaucer'ın yabancılaşmasının ya da ikircikliliğinin kaynağını ticari bir yetiştirme tarzı ve genç saray şairine verilen aristokrat eğitim arasındaki gerilimde bulur. Dante, Teolojik Çağ'ın alegorilerine olan bağlılığına rağmen edebiyatın Aristokratik Dönemi'ni başlatmıştır. Fakat Chaucer, Dante'nin tersine, aşağı dereceden soylular sınıfına bile dahil olmamıştır. Mizacının ve gösterişinin bütün üst belirlemelere karşı durduğu büyük bir şairin ironik duruşuyla ilgili bu türden sosyal açıklamalar beni hep tedirgin etmiştir. Chaucer'ın bilinci o denli geniş, ironisi o denli içine işlemiş ve bireyseldi ki, dış koşulların tek başına baskın olması pek de mümkün değildi. Chaucer'ın İngiliz öncüsü, şair arkadaşı John Gower'dı. Kendisinden 12 yaş kadar büyük olan Gower, yıldızı yükselmekte olan şairle karşılaştırıldığında açıkça önemsiz bir şairdi. İngilizce, Chaucer'ın çocukken konuştuğu dildi fakat o ayrıca Norman dilini (Anglo-Fransızca) biliyordu ve saray eğitiminde Paris Fransızcası ve İtalyanca konuşma, yazma ve okuma dersleri almıştı.

Erkenden güçlü öncülerinin olmadığını hissedip, öncelikle Guillaume Machaut'ya, yaşayan en büyük Fransız şair ve besteciye yöneldi. Bu erken dönem oldukça dikkat çekici bir ağıt olan *The Book of the Duchess* (Düşes'in Kitabı) ile sonuçlandıktan sonra Chaucer, kralın görevlisi olarak İtalya'ya gitti ve Şubat 1373'te Rönesans öncesi, edebiyattaki büyük dönem gerileme halindeyken Floransa'daydı. Sürgündeki Dante öleli yarım yüzyıldan fazla olmuştu ve yeni nesildeki takipçileri Petrarca ve Boccacio da yaşlanmışlardı; ikisi de birkaç yıl içinde öldü. Chaucer'ın gücünde ve ayarında bir şair için bu yazarlar (ya da Dante ve Boccacio demeliyiz) kaçınılmaz ilham ve

sürekli endişe kağnağıydı. Temsili bir figür olarak Petrarca, Chaucer için önemliydi ama bir yazar olarak değil. 30 yaşındaki şair Chaucer ne istediğini biliyordu ve bu Petrarca'da görmediğimiz, Dante'de ise sadece marjinal olarak görülen bir özellikti. Chaucer'ın eserlerinde Boccacio'nun adı hiç geçmez ama ihtiyaç duyduğu köken o olmuştur.

Ruhani kibir duygusu çok yüksek olan Dante, bir üçüncü Ahit, bir hakikat vizyonu yazmıştır ve bu da Chaucer'ın ironik tavrına tamamen uyumsuz bir şeydir. Sonsuzluk yolcusu Dante ile Canterbury hacısı Chaucer arasındaki farklar oldukça dikkat çekicidir ve bu, Chaucer açısından tamamen bilinçli bir şekilde ortaya konmuştur. *The House of Fame* (Şöhret Evi), *İlahi Komedya*'dan ilham alır ama aynı zamanda ince bir şekilde onunla dalga geçer. *Canterbury Hikâyeleri* de bir anlamda Dante'nin, özellikle Dante'nin kendi vizyonuyla olan ilişkisinin şüpheci bir eleştirisidir. Chaucer'ın mizacı Dante'den uzaklaşmasına yol açtı; şiirsel karakterler olarak ikisi birbirine tamamen uyumsuzlardı.

Dante'nin büyük hayranı ve yorumcusu olan Boccacio ise başka bir hikâyeydi. Şairler cennetinde "İtalyan Chaucer" diye anılmaktan mutlu olmazdı. Aynı şekilde Boccacio'nun adını bile anmayan Chaucer da "İngiliz Boccacio" diye anılmaktan nefret ederdi. Fakat Chaucer ile benzerlikleri özgündü ve kaçınılmazdı. Buradaki önemli eser *Decameron*'dur. Chaucer ondan hiç bahsetmez ve belki de hiçbir zaman eserin tamamını okumamıştır ama *Canterbury Hikâyeleri'ne* model olarak alınan eser budur. Konusu hikâye anlatımı olan ironik hikâye anlatımı Boccacio'nun icat ettiği bir şeydi ve bu buluşun amacı, hikâyeleri didaktiklikten ve ahlakçılıktan kurtarmaktı. Böylece hikâyeyi anlatan değil ama okuyucu ya da dinleyici, hikâyeyi iyi ya da kötü niyetle kullanmaktan mesul olacaktır. Chaucer, Boccacio'dan hikâyelerin gerçek olması ya da hakikati resmetmesi gerekmediği anlayışını aldı; bilakis hikâyeler "yeni şeylerdi," yeniliklerdi. Chaucer, Boccacio'dan daha büyük bir ironist ve hatta daha güçlü bir yazar olduğundan, *Decameron*'u *Canterbury Hikâyeleri*'ne dönüştürmesi radikal bir dönüşümdü ve Boccacio'nun tasarımını tamamen revizyona uğrattı. İkisi yan yana okunduklarında, benzerlikler görece olarak azdır; fakat Chaucer'ın olgun hikâye anlatım şekli, ismi anılmayan Boccacio'nun aracılığı olmadan gerçekleşemezdi.

Chaucer, İngilizce yazılmış bir avuç harika uzun manzumdan biri olan *Troilus ve Criseyde*'in başyapıtı olduğunu düşündü fakat bu eser, günümüz-

de kesinlikle daha özgün ve kanonsal bir eser olan *Canterbury Hikâyeleri*'yle karşılaştırıldığında nerdeyse hiç okunmaz. Belki de Chaucer, en hayranlık verici eserini özgünlüğü yüzünden yeterince değerli bulmadı. Eser tamamlanmamıştır ve teknik olarak devasa fragmanlardan oluşur fakat okurken bitmemiş bir eseri okuduğumuz hissine kapılmayız. Gerçekten de bu, yazarın bitireceğini hiç ummadığı çünkü kendi hayatıyla bir olmuş kitaplardan biri olabilir. Kudüs'e değilse de kıyamete giden yolda hac olarak yaşam imgesi, Chaucer'ın eseri organize eden Canterbury'ye yapılan hac ve hacıların yolda anlattıkları hikâyelerle birleşir. Ancak şair, büyük ölçüde seküler ve tartışmasız bir şekilde ironiktir.

Anlatıcısı tam bir basitliğe indirgenmiş haliyle Chaucer'ın kendisidir; hayat zevki, bitmez tükenmez iyi tabiatı olan, her duyduğuna inanan ve yirmi dokuz arkadaşının en berbat özelliklerini bile takdir edebilme kapasitesine sahip bir Chaucer. Chaucer eleştirmenlerinin en görmüş geçirmiş ve insancıl olanı E. Talbot Donaldson, Hacı Chaucer'ın "ne kadar keskin bir şekilde görürse görsün, gördüğü şeyin öneminin farkında olmadığını" ama aynı zamanda "etkili hırsızlık için de kin tutmayan bir hayranlık" ifade ettiğini vurgular. Belki de Hacı Chaucer bir Lemuel Gulliver değildir. Donaldson, Gulliver'ın hacı Dante'nin daha kötücül bir parodisi olduğunu, acımasız, yargılayıcı, sıklıkla nefret duygusuna kapılan, müthiş bir keskinlikle gördüğü şeyin farkında olan bir çeşit apokaliptik ahlakçı olduğunu ima eder. *The House of Fame*'in yazarını yaratıcı kendini beğenmişliğiyle hayrete düşüren şairle böyle dalga geçmek Chaucer'ın ironisine uygun bir şeydi.

Açıkça sıradan biri olan Hacı Chaucer'ı ustalıkla idare eden komik ironist gerçek Chaucer, bir mesafelilik, zamanından önce Shakespeareci bir tarafsızlık (Shakespeare'in kendi tavırlarını ayırt edebildiğimiz ölçüde) sergiler. Her iki şairde de bulunan bu mesafelilik, dışarıda bırakma sanatını yaratmaya yarar: Hacı Chaucer'un her bir bireyi anlatırken neden bazı detayları hatırlayıp bazılarını unuttuğunu ya da sansürlediğini açıklamakta güçlük çekeriz. En ilginç iki figür olan Bath'lı Hatun ve Afnameci'de bu, seçici hafıza sanatı, Shakespearevari yansımalar ortaya çıkarır. Howard, Chaucer'ın Boccacio'yu revize ettiğini söyler ve "her anlatılan hikâyenin anlatan hakkında bir hikâye anlattığına" dikkat çeker. Bu hikâyenin de Hacı Chaucer tarafından bırakılan boşlukları dolduracağını düşünebiliriz. Özellikle anlatan Bath'lı Hatun ya da Afnameci gibi zorlu olduğunda bazen hikâyeyi anlatana değil de hikâyeye güveniriz. Fakat şüphesiz Hacı Chau-

cer daha da zorludur çünkü onun görülmek istediği kadar naif olup olmadığından emin olamayız. Bazı eleştirmenler anlatıcının korkunç derecede sofistike olduğunu ve onun gerçekten kendisini yanındakilerden kurnaz bir şekilde maskeleyen, aslında gözünden hiçbir şey kaçmayan şair Chaucer olduğunu iddia ederler.

Bence insanlar, Chaucer gibi tam ve etkileyici bir ironisti okumak istediklerinde ya Yahwist'e geri dönmek ya da Jonathan Swift'e kadar beklemek zorunda kalacaklardı. *The Book of J* (J'nin Kitabı) yüzünden bana yapılan saldırılar içinde en sevdiklerimden biri, bir İncil uzmanı tarafından yöneltilmiştir: "İroninin üç bin yıl önce var olduğunu Profesör Bloom'a düşündüren şey nedir?" Chaucer kutsal bir metin olmadığı için, *Canterbury Hikâyeleri*'nin yazarının evrensel bir hikâye anlatıcısı olduğunu ve ironi olmadan yazdığı metinlerin çok nadir olduğu gerçeğini kabul etmekte zorlanan çok az kişi vardır. Belki de Chaucer'ın gerçek edebi atası Yahvist ve onun gerçek çocuğu Jane Austen'dı. Her üç yazar, yarattıkları şeyi okuyucularının keşfetmelerini sağlayarak ironiyi keşiflerinin ya da yaratılarının temel aracı yaparlar. Swift'in evrensel olarak yaralayıcı olan ironisinin vahşiliğinin tersine, Chaucer'ın ironisi çok nadiren insancıllıktan uzaklaşır, ama bazen Afnameci'nin ahlaksızlığını ve sözde hacda olan hemen hemen herkesin aslında hacı olmadığını görünce bundan pek de emin olamayız. Shakespeare'in de biliyor olması gerektiği gibi, *Othello*'da sürekli tekrarlanan korkunç replik "dürüst Iago" Chaucervari bir ironidir. "Dürüst Iago"nun atası "kibar Afnameci"dir. Karşılaştığım en iyi Chaucer ironisi analizini yapan Jill Mann, ironinin hareketliliğini merkez alan anlam belirsizliklerini ortaya çıkarır. İroni daima komik bir şekilde şeylerin başka bir bakış açısından görünüşüne sıçrar ve böylece ahlaki bir yargıda bulunma ihtimalimizi elimizden alır çünkü yanılsamanın içinde yanılsama gizlidir. Bu da beni Chaucer'ın ironisinin Dante'nin kendisine mal ettiği kâhince duruşunun kendini beğenmişliğine karşı bir tepki olduğu fikrine geri getiriyor.

Eğer diğer Canterbury Hacılarıyla birlikte Bath'lı Hatun ve Afnameci'yle karşılaşsaydı Dante, onları *Cehennem*'de kendilerine uygun yerlere yerleştirmekte hiç tereddüt etmezdi. Onlara sadece sonsuzlukta nereye ve neden yerleştirdiklerini öğrenmek kalırdı çünkü Dante sadece nihai gerçeklikle ilgilenir. Chaucer için kurmaca, mutlak gerçekliği ifade ya da temsil etmek işi için bir araç değildir; duyguları yansıtma ve yanılsamayla ilgili şeyler için mükemmel bir şekilde uygundur. Belki Chaucer onu öncelikle

bir ironist olarak görmemize çok şaşırırdı; sadece kendi yaratısı Beatrice'i sevmiş olan Dante'nin tersine Chaucer bütün komedi yaratıları için sevgi duyuyordu. Sonuç olarak bir insan olarak Chaucer'ı, şair Chaucer ve hacı Chaucer'dan ayırmamamız gerekir: Bu özelliklerin hepsi en zengin mirası sadece Shakespeare'in geçebileceği bir dizi edebiyat karakteri olan sevgi dolu bir ironistte bir araya gelir. Bu karakterlerde Shakespeare'in en özgün yaratıcı gücü olacak şeyin başlangıcını görürüz: belirli dramatik karakterlerin içindeki değişimin temsili.

Chaucer, Rönesans ve Reform'la özdeşleştirdiğimiz içselliği, yüzyıllar öncesinden haber verir: onun erkekleri ve kadınları daha sonra Shakespeare'in canlandırdığı kendi kendini konuşurken duyma, arkasından gelen şok ve değişme için iradenin uyanması için bir farkındalığı geliştirmeye başlamışlardır. *Canterbury Hikâyeleri*'nde bazı anlarda henüz başlangıç aşamasında olan bu şey, Freud'dan sonra ahlaki psikoloji yerine derinlik psikolojisi dediğimiz şey, Shakespeare'e geldiğinde öyle bir tamamlanmıştı ki Freud, daha önce de söylediği gibi düzyazı haline getirmek ve düzenlemekten başka bir şey yapamamıştı. Ve böylece Howard'ın (o hikâyeyle, benimse karakterle ilgilenmeme rağmen) sorusuna geri döneriz: "Chaucer, kendi ironilerini aşarak sadece Shakespeare'in daha ileri taşıyabileceği (o da Chaucer'ın yardımıyla) bir canlılıkla sunması için gücü nereden almıştır?" Her ne kadar zor bir soru da olsa, bir cevap vermeye çalışacağım.

* * *

İkisi de çok farklı şekillerde olmak üzere, Chaucer'ın en içsel ve en bireysel karakterleri Bath'lı Hatun ve Afnameci'dir; sırasıyla biri büyük bir vitalist, diğeri de özgün bir nihiliste yakın bir şeydir. Ahlaki eleştirmenler, Bath'lı Hatun'dan en az onun tek çocuğu Sir John Falstaff'dan olmadıkları kadar hoşnut değillerdir; öte yandan Afnameci (uzak akrabaları Iago ve Edmund gibi) ahlaki yargıların ötesindedir. Bu açıdan mutlak akrabaları, Dostoyevski'nin nihilistleri Svidrigaylov ve Iago'dan bir şeyler almış Stavrogin'e benzer. Bath'lı Hatun ve Afnameci'yi Chaucer'ın şiirinden önce önde gelen Ortaçağ şairi olan *Roman de la Rose*'daki muhtemel kaynaklarıyla karşılaştırmak yerine Falstaff ve Iago ile karşılaştırdığımızda kesinlikle daha çok içgörü ve zevk alırız. Araştırmacılar Bath'lı Hatun karakterini La Vieille, *Roman de la Rose* 'daki yaşlı muhabbet tellalında bulurlar; Afnameci'ın izlerini de *Roman*'a canlılık getiren ikiyüzlü karakter False Seeming'de bulurlar. Fakat La Vieille, Bath'lı Hatun ve Falstaff'ın tersine bir

vitalistten çok kokuşmuş birisidir. False-Seeming'de de kibar Afnameci ve dürüst Iago'yu diğerlerinden ayıran tehlikeli zekânın izi bile yoktur.

Chaucer ve Shakespeare'in akademisyen eleştirmenlerinin neden bu kadar çaresiz bir şekilde bu şairlerden daha ahlakçı olduklarını anlamak zor. Bunun sosyo-ekonomik adalet adına edebiyat çalışmalarını mahveden günümüzün ahlaki kendini beğenmişlik hastalığı olmasından şüpheleniyorum. Geleneksel akademisyenler ve kırgınlığın memurları, kendileri Platon'dan habersizlerken bile Platon'un mirasçıları olarak şiirden şiirsel olanı kovmaya çalışırlar. Chaucer'ın en büyük yaratıları Bath'lı Hatun ve Afnameci'dir. Shakespeare bunu görmüş ve kesinlikle diğer başka edebi uyaranlardan çok daha fazla bundan yararlanmıştır. Shakespeare'i neyin etkilediğini anlamak başlıca yazarların kaçınılmaz öncülerini seçtiği kanonlaşmanın gerçek yoluna dönmek demektir. Edmund Spenser, Chaucer için "İngilizcenin kirlenmemiş saf pınarı," demiştir; ancak Talbot Donaldson'un hoş bir şekilde ifade ettiği gibi, pınardaki kuğu Shakespeare'dir. Chaucer'ın en özgün özelliğini, yeni bir tür edebi karakteri ya da belki de Bath'lı Hatun'un yaşama hırsının ahlaki belirsizliği ya da Afnameci'nin kandırmak ve yakalanmak konusundaki ahlaksız ikileminde olduğu gibi eski tipleri yeniden yaratma özelliğinin pınarından kana kana içen Shakespeare'dir.

Chaucer'ın Bath'lı Hatun'u yaratmaktan gurur duyduğunu, arkadaşı Bukton'a yazdığı "evlilikteki acı ve keder"i anlatan kısa şiirinden anlıyoruz. Şiirde Hatun'dan bir otorite olarak söz eder:

Bath'lı Hatun yalvarırım şu elimizdeki
Konuyla bir ilgilensen.
Tanrı sana hür bir yaşam bahşetti
Çünkü esaret sana çok zor geldi.

Canterbury Hikâyeleri'nin "Genel Giriş"inde "Hatun"la ilk karşılaştığımızda, ondan etkileniriz ama anlatıcının onun abartılı cinselliği hakkında verdiği ipuçlarına rağmen Bath'lı Hatun'un hikâyesinin önsözünde karşılaştığımız havai fişeğe hazır değilizdir. Daha sonra anlayacağımız nedenlerle, biraz sağırdır; çorapları kırmızı, yüzü ise cesur, açık ve çoraplarıyla uyum içindedir. Aralık dişleriyle meşhur ve şehvet dolu biri olarak, beş koca eskitmiştir. Diğer arkadaşlıklarını saymıyoruz bile. Geçmişteki hacların günümüzdeki aşk gemisi yolculuklarının karşılığı olduğu düşünülürse ulusal ve uluslararası meşhur bir hacıdır. Ancak bütün bunlar sadece "or-

talıkta dolaşmaya" dili dönen, aşkın "eski dansında" bir uzmanı ifade eder. Falstaffvari zekâsı, feministliği (şimdi böyle söyleyebiliriz) ve her şeyden çok müthiş yaşama isteği henüz ortaya çıkmamıştır.

Howard, Chaucer'ın Bath'lı Hatun'u yarattığında bir dul olduğunu hatırlatır ve antik dönemden bu yana hiçbir yazarın kadın psikolojisi hakkında bu kadar içgörü sahibi olmadığını ya da onları bu derece sempatik bir bakış açısıyla sunmadığını ekler. Bath'lı Hatun'un gerçekten çok hoş olduğu konusunda Howard'a katılıyorum ama onun en güçlü eleştirmeni olan William Blake'in Bath'lı Hatun'da dişi iradenin (öyle adlandırmıştı) canlanmış halini bulması aklımdan çıkmıyor. Canterbury Hacılarıyla ilgili yorumunda Hatun'a sert davranır. Hatun'dan açıkça korkmuştur: "O ayrıca bir felaket ve bir beladır. Onun hakkında daha fazla konuşmayacağım. Chaucer'ın neyi sakladığını da açıklamayacağım; bırakalım genç okuyucular onun Hatun hakkında söylediklerini kendileri araştırsınlar; bunu yapmak ancak bir korkuluk kadar faydalı olur. Bu tür karakterlerden dünyada çok fazla var."

Ancak böyle karakterler olmasaydı edebiyatta daha az hayat olurdu ve hayatta da daha az edebiyat. Bath'lı Hatun'un girişi bir çeşit itiraftır, daha da fazlası muzaffer bir savunmadır. Afnameci'in girişinin aksine onun bilinç akışı tarzındaki düşleri bize onun kendi hakkında bildiğinden fazlasını verir. Onun girişinin ilk sözü "tecrübe"dir ve Hatun otoritesini buradan aldığını söyler. Günümüzde ya da altı yüzyıl öncesinde, arka arkaya beş kocadan dul kalmak, kadına belli bir karakter verir. Hatun da bunun farkındadır fakat Kral Süleyman'ın 1000 yatak arkadaşının (700 eş, 300 odalık) olmasını kıskanarak altıncı kocasına hazır olduğunu açıklar. Hatun'u muhteşem yapan şey, onun bitmek tükenmek bilmeyen yaşama zevki ve canlılığıdır: cinsel, sözel, polemik yaratan canlılığıdır. Var olmaktan aldığı coşku edebiyatta ondan önce görülmemiştir ve Shakespeare Falstaff'ı yaratıncaya kadar da eşine rastlanmaz. Bir edebi fantezi olarak Hatun'la şişman şövalye Falstaff'ın karşılaştığını düşünmek ilginç olurdu. Falstaff, Hatun'dan daha zeki ve hazır cevaptır ama o bile Hatun'un çenesini kapatamazdı. İlginçtir ki Chaucer'da onun sözünü kesen kişi korkunç Afnameci'dir; o da daha çok Hatun'u coşturup devam etmesini sağlamak içindir. 5. *Henry*'de Shakespeare, Falstaff için sahne dışında bir ölüm sahnesi yazmıştır; Chaucer bile Hatun için benzer bir sahneyi yazamamıştır. Ahlakçı eleştirmenleri bir yana bırakırsak, ona verebileceğimiz en yüksek övgü de budur: onda sadece hayat vardır, hep daha çok hayatla kutsanmıştır.

Friar'in dediği gibi Hatun, bir hikâyenin uzun bir girizgâhıdır; hikâyenin

kendisi sadece 400 dizeyken o, 800 dizeden fazla sürer. Hatun'un benliğinin güçlü bir şekilde ortaya sunulmasından sonra hikâyenin kendisi estetik bir hayal kırıklığıdır. Fakat okuyucu, eğer ahlaki yargılara varmak derdinde değilse girişin daha uzun, hikâyenin daha kısa olmasını isteyecektir. O, Chaucer'i büyülemiştir, başka bir seviyede Afnameci de Chaucer'ı büyülemiştir: Chaucer, bu karakterlerin ondan kopup tekinsiz bir şekilde kendi hayatlarını sürdürdüklerini, doğanın groteskliğini temsil eden sanat mucizeleri olduğunu bilir. Batı edebiyatında Bath'lı Hatun'un dışında, bütün kitapları erkeklerin yazmış olmasının sonuçlarını protesto ederken olduğu kadar cevaplaması zor başka bir kadın karakter yoktur:

Merkür'ün oğullarının vaazlarındaki pek çok hikâye
Kadınlar tarafından yazılmış olsaydı emin
Olun, ipliği pazara çıkardı erkeklerin de. Öyle ki Adem'in
*Tüm hemcinsleri gelse bunu edemezlerdi telafi.**

Bu itirafçı dürüstlük ve güçlü cinsellik karışımı, Hatun'u eleştiren birçok erkek araştırmacıyı hayrete düşürmüştür. Kilisenin ahlaki mükemmeliyet skalasının inançlı ve tamamen pragmatik eleştirisi, komik olduğu kadar inceliklidir ve şu anda kilise ve Katolik feministler arasındaki tartışmayı da öngörür. Bath'lı Hatun ahlakçıları rahatsız etti çünkü çok güçlü bir kişiliği vardı ve bütün yazarlar gibi Chaucer'ın de kişiliğe inancı tamdı. Hatun, bütün yerleşik fikirleri ters yüz eden birisi olduğu için birçok eleştirmen onu Afnameci'nin meşru bir şekilde içinde bulunduğu grotesk kategorisine yerleştirmiştir. Bath'lı Hatun kilisenin ahlak hakkındaki düşünce yapısını kabul etse de, içindeki derin bir tepki Kilise'nin fikrinden ayrılmasına neden olur. Aziz Jerome'un dediği gibi, dulluğu evliliğin üzerinde tutan bir mükemmeliyet skalası ona hiçbir şey ifade etmez; evlilik içi cinsel ilişkilerin sadece çocuk yapmak için olduğu teorisine de katılmaz.

Beş ölü kocaya rağmen çocuksuzdur ve bu konuda hiçbir şey söylemez. Ortaçağ kilisesinin ideolojisiyle ters düştüğü nokta, evlilikte kimin baskın olacağı meselesidir. Kadın egemenliğine olan inancı başkaldırısının merkezidir ve Howard'ın dediği gibi hikâyesi "onun feminist görüşlerinin altını çizer, onunla ilgili bizim sadece şüphe edebileceğimiz kendisinin bile bilmediği şeyleri açığa çıkarır" fikrine katılmıyorum. Bu anlayışa göre, Hatun kocasından sadece açıkça ve sözel bir boyun eğme ister fakat bu Chaucer'ın

* Geoffrey Chaucer, *Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, Y.K.Y., İstanbul, 1994, s. 348.

ironisinde Hatun'un rolünü ciddiye almamak olur. Ne iki dizeden bir hikâye olur ne de 800 dizelik tutkulu bir girişin önemini azaltabilir: "Ve o kocasına her şeyde itaat etti / ona zevk ve hoşnutluk getiren her şeyde."

Ben, Hatun'un "her şeyde" derken ifade ettiği şeyin tamamen cinsel olduğunu düşünüyorum. Bu dizeler, kocanın eşini bin defa arka arkaya öptüğü dizelerin ardından gelir ve Bath'lı Hatun'un bir erkeğe zevk vermek konusundaki fikri oldukça tek yönlüdür. Egemenlik ister evet, sadece bunu yatakta istemez ve kaçınılmaz bir şekilde altıncı kocası olacak kişi de bunu öğrenecektir. Bize dediğine göre ilk üç kocası iyi, zengin ve yaşlı ama dördüncü ve beşinci genç ve başbelası adamlardır. Dördüncü koca bir sevgili bulma cüretini göstermiştir ve hak ettiği gibi ölene kadar Hatun tarafından işkence görmüştür; beşinci koca Hatun'un yarı yaşındadır ve Hatun'a getirdiği ve okumaya zorladığı antifeminist kitabın sayfaları yırtılınca Hatun'un kulaklarını çeke çeke onu sağır etmiştir. En sonunda vazgeçip kitabı yakar ve egemenliği Hatun'a bırakır. Mutlu bir şekilde yaşadılar ama sonsuza kadar değil tabii ki. Chaucer, ironik bir şekilde şehvetli Hatun'un dördüncü kocasına yaptığı gibi beşinciyi de yorgun düşürüp öldürdüğünü ima eder.

Hatun'la birlikte yolculuk eden hacılar Hatun'un neden bahsettiğini gayet iyi anlarlar. Okuyucu kadın ya da erkek olsun, sadece hiç müzik kulağı olmamak ya da hayattan nefret etmek, Hatun'un en yüce istek ve kendini kutlama anlarına tepki verememesine neden olur. Dördüncü kocasıyla ilgili anlattıklarının tam ortasında şaraba olan aşkı ve onun da aşka olan aşkı ile ilişkisi hakkında konuşmaya başlar ve birden şöyle seslenir:

Fakat İsa aşkına, ne zaman hatırıma
Gençliğim gelse, o neşeli halimi düşünsem, daima
Ilık bir mutlulukla dolar, ısınır içim.
'Hey gidi,' derim 'günümü gün ettim, eğlendim o biçim!'
Yaşlılık, eyvah, o zehir bağ bozumu
Aldı bütün güzelliğimi, çaldı bütün arzumu.
Bana düşen şimdi Cehennem'e kadar yolu var demek,
Un aktı kayboldu, geride kalan kepek.
Bir o var elimde, alıcı bulabilirsem ne ala,
Yine de mutluluktan umudumu kesmiş değilim hala. *

Burada yeni açıklamalar yoktur; *Canterbury Hikâyeleri*'nin kapsamını

* A.g.e., s. 343.

ve yapısını tamamlamaya yardım edecek bir şey yoktur. Bu 11 dize, zamanın onu dönüştürdüğünü kabul ederken, Hatun'un hafızası ile tutkusunu birbiriyle karıştırır. Eğer Chaucer'da kendi ironilerini aşan bir pasaj varsa o da budur. Burada ironi, bütün kahraman vitalistlerin yenilmez düşmanı olan zamana aittir. Bu ironinin karşısında hâlâ kahramanca duran Bath'lı Hatun en muhteşem dizelerini ortaya koyar: "Günümü gün ettim, eğlendim o biçim!" Bu sözler zaferdir; canlılığı artık azalmış olsa da kadının gerçek canlılığı onun Falstaffvari ruhunda yaşar. Kederler üst üste gelir ve onun gerçekçi kayıp duygusunu özgünleştirir: Yaşlanmış şehvetin kokuşmuşluğu pek uzakta olmayabilir fakat sadece bilinçli bir mutluluğun onun için uygun olacağı anlayışı, onu kınayan kilise anlayışının eleştirisini tamamlayan seküler ve deneyime dayalı bilgeliğini oluşturur. Ellili yaşların sonuna doğru kendini yaşlı hisseden Chaucer, Hatun'a hem karakterine hem de onun yaratıcısına yakışır bir belagat vermiştir.

Bath'lı Hatun, girişteki uzun itirafı sırasında değişir mi? Chaucer'ın ironisi değişimin temsil edildiği bir yer değildir. Bath'lı Hatun'un monoloğunu biz dinleriz, hacılar da dinler. Kendi kendini duyar mı acaba? Gününü gün ederek yaşadığını duyduğumuzda çok etkileniriz. Kendisi de etkilenmez mi? Kendi kendine olan etkisini göremeyen Afnameci'deki parlak, okullu farkındalık Hatun'da yoktur. Bath'lı Hatun'un Falstaff'la en derin yakınlığı Hatun'un kendi kendini takdir etmesini takdir etmesidir. Değişmek için hiçbir isteği yoktur ve bu nedenle giriş boyunca yaşlanmaya ve değişimin en son hali olan ölüme karşı ateşli bir karşı koyma sergiler. Onun içinde değişen şey, doğal coşkudan yüksek derecede kendinin farkında bir vitalizme dönüşen yüksek ruhunun özelliğidir.

Bu değişim, benim söyleyebildiğim kadarıyla, Chaucer tarafından ironik bir şekilde değerlendirilmez çünkü araştırmacılarının aksine, muhteşem yaratıcısı için çok büyük bir sevgisi vardır ve onun doğrudan okuyucuya seslenmesine izin verir. Onun bilinçli neşesi, zorlama bir mutluluktan farklıdır; ona en yakın örnek, akademisyen eleştirmenler tarafından daha çok kötülenmiş Sir John Falstaff'ın neşesidir. Falstaff'ın zekâsı, *4. Henry, 2. Bölüm*'de azalmıştır, Hal tarafından reddedilmesine yaklaştıkça onda bir karanlıklaşma olduğunu hissederiz. Falstaff'ın yaşam zevki hâlâ yerindedir fakat mutluluğu biraz gergin olmaya başlar; sanki yaşama isteği vitalizm ideolojisinden bir parça etkilenmiş gibidir. Bath'lı Hatun ve Falstaff'ın her ikisi de Rabelais'nin Panurge'una daha az benzemeye başlarlar. İkisi de hâlâ kutsanmıştır ve daha çok hayat için çırpınırlar fakat sınırı olmayan

zamanın olmadığını öğrenmişlerdir, yeni rolleri olan mücadeleciler olmayı kabul ederler ve kutsanma için azalan paylarını almak için savaşırlar. Hatun'un güçlü bir retoriği ve tehlikeli bir zekâsı olmasına rağmen, bu açılardan Falstaff ile yarışamaz. Canlılığı azalan kaba saba bilinci ve moralini yüksek tutan güçlü iradesi Shakespeare'in en büyük komedi karakterine daha yakın benzerliklerdir.

Donaldson'un söylediği gibi, Hatun ve Falstaff ironisttir ve er ya da geç otoritelerini kendilerinden emin kişilikleriyle bulmuşlardır. Don Quijote, Sancho Panza ve Panurge ile beraber toplumun düzenine ya da organize ruha değil de oyunun düzenine bağlı bir grubu ya da aileyi oluşturur. Oyun düzeninin bahşettiği şey, kesin sınırları içinde özgürlüktür: Kendi kendinin süper egosu tarafından rahatsız edilmenin kesilmesinin içsel özgürlüğüdür. Bence Chaucer, Rabelais, Shakespeare ve Cervantes'in okunma nedenleri budur. Süper ego bir süreliğine kişiyi agresiflik barındırdığı için hırpalamaktan vazgeçer. Hatun ve Falstaff'ın retorik itici gücü tamamen agresiftir, fakat pragmatik amaç özgürlüktür; dünyadan, zamandan, devlet ve kilisenin ahlakçılığından, benliğin içinde benliğin yücelmesini ve kendini ifade etmesini engelleyen ne varsa hepsinden özgürlük. Bath'lı Hatun'un ve Falstaff'ın bazı hayranları bile onları solipsist olarak adlandırır; fakat ben-merkezcilik solipsizm demek değildir. Hatun ve Falstaff komşularının ve güneşin gayet de farkındadırlar fakat bu büyülü vitalistlerin yanına yaklaşanların hiçbirisi bizi o kadar ilgilendirmez.

Birçok araştırmacı, Hatun ve Falstaff'ın, Paulus'un Hıristiyanları görevlerine devam etmeye çağırdığı *Birinci Korintliler* metniyle olan muğlak ilişkilerine işaret eder. Bath'lı Hatun'un versiyonunda "Tanrı'nın bizi içine koyduğu böyle bir durumda yoluma devam edeceğim: Kırılgan değilim," der ve Falstaff da onun sözlerini yankılarken onu geçer: "Hal, bu benim görevimdir. Bir insanın kendi mesleğinde çalışması günah değildir." Hatun ve Falstaff Paulus ile alay ederken dinsiz davranmıyorlardır. Zeki insanlar olarak ikisi de büyüyü bozan kişilerdir fakat inançlı olmaya devam ederler. Hatun, Tanrı'nın izinden gidenlere, kendisinden mükemmellik beklenmeyeceğini hatırlatmaya devam eder. Falstaff ise açgözlü Dives'ın kaderiyle lanetlenmiştir. Falstafft, Hatun'dan daha çok endişelere kaptırmıştır kendini fakat Hatun gelecek 5. Henry'yi bir tür evlatlık gibi düşünme talihsizliğini yaşamamıştır. Chaucer'dan çok Shakespeare'in olduğu için Falstafft, içselleştirme yoluyla Hatun'un deneyimleyebileceğinden çok daha fazla değişim geçirir. Her iki karakter de kendilerini dinlerler fakat sadece Fals-

taff düzenli bir şekilde kendini duyar. Sanırım Shakespeare için Chaucer'ın karakterlerinden önemli olan Bath'lı Hatun değil, Afnameci'ydi; nihilizme mahkûm edilmiş bütün Batılı edebiyat karakterlerinin atası olan Afnameci. İstemeyerek de olsa Bath'lı Hatun ile Falstaff'ı burada bırakıyorum, fakat onlardan Afnameci'ye ve onun Shakespeare'deki izlerine geçmek, olumludan olumsuz vitalizme geçmek gibidir. Hiç kimse Afnameci'yi ya da Iago'yu sevmez; fakat kimse onların olumsuz coşkusuna karşı koyamaz.

Eleştirel açıdan Bath'lı Hatun ile Falstaff'ı bağdaştırmak sıradan bir şeydir fakat Shakespeare'in muhteşem kötü adamları, *Othello*'daki Iago ve *Kral Lear*'daki Edmund'un oldukça muhtemel bir şekilde Afnameci'den gelmeleriyle ilgili bir tartışmaya hiç rastlamadım. Marlowe'un kötü kahramanları Tamburlaine the Great ve hatta Barabas, kurnaz Maltalı Yahudi, Shakespeare'in ilk trajedisi *Titus Andronicus*'da Aaron the Moor karakteri ve oradan da 3. Richard üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Bir taraftan Aaron ve Richard, diğer taraftan Iago ve Edmund arasında bir gölge araya karışır ve bu gölge, *Canterbury Hikâyeleri*'nin dışlanmış kişisi olan aykırı Afnameci'ye aittir. Onun girişi ve hikâyesi bile Chaucer'ın neredeyse bitmiş başlıca şiirinin bariz yapısının dışındadır. Bir tür aylak olarak, Afnameci'nin hikâyesi kendi dünyasındadır; Chaucer'daki başka hiçbir şeye benzemez. Yine de bana Chaucer'ın şairliğinin yüksek noktası ve olduğu şekliyle aşılamaz sanatın sınırlarından birinde yer alır gibi görünür. Afnameci ve onun hikâyesinin *Canterbury Hikâyeleri*'ndeki diğerlerinden farkını düşünürken Donald Howard, Afnameci'nin araya karışmasını "Ortaçağ estetiğinin marjinal dünyasıyla, ciddi el yazmalarının kenarlarındaki müstehcen ya da sıradan çizimlerle", Hieronymus Bosch'un öncüleriyle karşılaştırır. Afnameci'nin varlığı ve anlatısı o kadar keskindir ki, Chaucer'da marjinal olan merkezi olur ve Nietzsche'nin "en tekinsiz misafir" diyeceği Avrupa nihilizminin temsilini başlatır. Afnameci ile Shakespeare'in muhteşem inkârcıları Iago ve Edmund arasındaki bağ, bence Dostoyevski'nin Svidrigaylov ve Stavrogin karakterlerinin Shakespeare'in entelektüel kötü karakterlerine dayanması kadar derindir.

Afnameci ilk kez Genel Giriş'in sonuna doğru berbat arkadaşı grotesk Mübaşir ile ortaya çıkar. Mübaşir, şimdilerde İran'ın başına bela olmuş düşünce polisinin bir eşidir: Sözde ruhani suçluları dini mahkemeye götüren sıradan bir insandır. Cinsel ilişkileri gözetleyen, bölgesindeki fahişelerden belli bir oranda para kesip müşterilerine şantaj yapan biridir. Genel Giriş'in

anlatıcısı olarak Hacı Chaucer, Mübaşir'i şantajlarında ılımlı olduğu için takdir eder: Her yıl için sadece bir litre kuvvetli kırmızı şarap, devam eden cinsel ilişkilerin sürmesi için yeterlidir. Chaucer'ın Mübaşir'in ahlaki sefaletine tepkisiz kalmasıyla ironi bir seferliğine yenilmiş gibi görünür. Mübaşir'in ahlaki sefaleti çok daha muhteşem Afnameci'ye zemin hazırlamak için oradadır. Mübaşir sevimli bir kabadayıdır ve bizi Dante'den çok Shakespeareci bir bilinç cehennemine sokan Afnameci'ye uygun bir arkadaştır. Chaucer, edebiyattan ve kendi döneminin gerçekliğinden Afnamecilerin ve şarlatanların kimliğini miras almıştır fakat Afnameci'nin dikkate değer kişiliği bence onun en olağanüstü buluşudur.

Afnameciler kanonsal hukuka karşı gelerek ama kilisenin göz yummasıyla günahlar için af satarak seyahat eden kişilerdi. Mesleğin dışından insanlar olarak, Afnamecilerin vaaz vermemesi gerekiyordu fakat verdiler ve Chaucer'ın Afnamecisi de muhteşem bir vaizdi; günümüzde Amerika'daki bütün televizyon evangelistlerini sollayıp geçen bir vaizdi. Eleştirmenler, Afnameci'nin cinsel doğası hakkında bölünmüşlerdir: hadım mıdır; homoseksüel mi, yoksa hermofrodit mi? Bence bunların hiçbiridir ve Chaucer bizim bunu bilemememiz için elinden geleni yapmıştır. Belki Afnameci bilir ki ondan bile pek emin değiliz. Yirmi dokuz hacının içinde hakkında en çok soru işareti olan odur ama en zeki olan da odur. Bu anlamda otuzuncu hacı olan Chaucer ile neredeyse rakip olacak düzeydedir. Afnameci'nin yetenekleri o kadar dehşet vericidir ki, bize hakkında hiçbir şey anlatmadığı uzun geçmişini merak etmeye mecbur kalırız. Çokbilmiş bir dini ikiyüzlüdür, sahte kutsal emanetlerle ortalıkta dolaşır, İsa yoluyla açık olan kurtuluşta aracı olma cüretini gösterir ama yine de güçlü bir dini hayal gücüne sahip özgün bir ruhani bilinçtir onunkisi.

Joseph Conrad'da belirsiz bir metafor olan "karanlığın yüreği", şeytani Afnameci karakteri için çok uygundur. Afnameci, bir çeşit problematik dipsiz kuyu, yoksun ama en yüksek derecede hayal gücüne sahip olarak kurgusal mirasçılarının hepsine rakiptir. Chaucer eleştirmenlerinden R.A.S Shoaf, Afnameci için şu muhteşem gözlemi yapar: "Her gün, yaptığı işte kendini, numaralarını satar fakat saplantılarına bakılırsa, kendisi de bilir çünkü kendini tekrar satın alamayacağı için pişmanlık duyar." Bilir ki yaptıkları her ne kadar hayret verici olsa da onu kurtaramayacaktır. Hikâyesinin üzerine düşündükçe hırsın ve vaaz verme gücünün gururu dışında başka bir şeyin onu profesyonel bir dolandırıcı olarak hayatını kazanmaya ittiğinden süphe etmeye başlarız. Chaucer'ın en azından ede-

biyattaki bu ilk nihlistti yaratırken ne düşündüğünü bilemeyiz ama G. K. Chesterton'ın karakteristik bir paradoksunu oldukça anlamlı buluyorum:

> Geoffrey Chaucer tam da "Kibar Afnameci"nin olmadığı şeydi; kibar bir Afnameci'ydi. Eğer bütün eksantriklerinin aynı merkezde birleştiğini anlamazsak, bu ilginç ve oldukça karmaşık toplumun bütün erkeklerini yanlış anlamış oluruz. Kötü Afnameci'nin resmi rüşvetçiliği ve iyi Afnameci'nin resmi olmayan sevimliliğinin ikisi de aynı dini sistemin kendine has kışkırtmalarından ve zor diplomasilerinden gelmiştir. Çünkü bu sistem Püriten anlamında bile basit bir sistem değildi, Chaucer'dan çok daha ciddi zihinlerde bile bir günahın, ölümcül bir günahtan tamamen ve dile getirilemez bir şekilde farklı olan bağışlanabilir bir günah olarak iki yönünü görmeye alışıktı. Bu tür ayrımların kötüye kullanılmasıyla bozulmalar, kokuşmalar ortaya çıkmıştır ve bunlar Afnameci'nin rezil karakterinde canlı bir şekilde görülür; Kilise'nin günahları affetme teorisinin bozulmasıyla ortaya çıkmış günahları affetme işlemleridir. Ancak yine bu ayrımların kullanımının dışında, Chaucer gibi bir adam ortaya çıkıp dengeli ve ince bir zihin alışkanlığına, bir şeye birçok yönden bakma alışkanlığına erişmiştir. Bir kötülüğün bile kötülükler hiyerarşisi içinde belli bir yeri olduğunu, en azından Cehennem ve Araf'ın dipsiz görecelilikleri içinde Afnameci'den çok daha affedilmez şeyler olduğunu anlama gücüne erişmiştir.

Chesterton, Chaucer'a sadece Ortaçağ Katolik inancının baskın gerçekliğiyle mümkün olan bir perpektivizm yakıştırır. Kökeni ne olursa olsun şiirsel açıdan perspektivizm, inançtan daha önemlidir. Perspektivizmin belirsizliği, Chaucer'ın ironisinin sınırlarını gösteren Afnameci'yi serbest bırakır. Genel olarak Chaucer, bizim anladığımız şekliyle (Shakespeareci bir şekilde) gerçek bir komik şairdir. Afnameci'nin girişi ve hikâyesi komik değildir, ölümcüldür. O, kendisinin söylediği gibi, "tamamıyla berbat bir adamdır" ama aynı zamanda bir dâhidir. Ne Afnameci ne de ondan sonra gelen Iago'ya dahilikten aşağısı yetecektir. Iago gibi, Afnameci de oyun yazarı ya da hikâye anlatıcı, aktör ve yönetmen yeteneklerine sahiptir ve yine Iago gibi, Afnameci hem üstün bir ahlaki psikologdur hem öncü bir derinlik psikoloğudur. Afnameci, Iago ve Edmund, kurbanlarını ve bu arada bizi de adeta büyülerler. Hepsi aldatıcılıklarını sadece bize ya da Afnameci'nin durumunda bizim yerimize Canterbury Hacılarına ilan ederler. Edebiyattaki yüce aşırıların her zaman yaptığı gibi kendi zihinsel güçlerine ve kötülüklerine olan coşkuları bizi ele geçirir.

Afnameci, Iago ve Edmund'un olumsuz coşkuları Bath'lı Hatun, Panurge ve Falstaff'ın olumlu coşkusu kadar etkileyicidir. William Hazlitt'in "Genel Olarak Şiir Üstüne" adlı makalesinde vurguladığı gibi, biz enerjiye tepki veririz:

> Bir şeyi kendimiz görürüz ve onun var olduğunu hissettikçe ve kendimize rağmen onun hakkında düşünmeye zorlandıkça onu diğerlerine gösteririz. Hayal gücü, böylelikle vücuda getirerek ve şekil vererek, iradenin belirsiz ve doymak bilmez açlığına belirgin bir tatmin sağlar... O şeyin öyle olmasını istemeyiz fakat olduğu gibi görünmesini dileriz. Çünkü her ne kadar kötülüğün ve yanlışlığın kurbanı olsa da bilgi, bilinçli güçtür ve zihin de bu durumda artık bir ahmak değildir.

Hazlitt, Iago için şöyle der: "O kendi kaderine, nerdeyse başkalarının kaderine olduğu kadar ilgisizdir; şüpheli ve önemsiz bir avantaj için bütün riskleri alır; ona hükmeden tutkunun kurbanıdır." Bunların hepsi Afnameci için de aynı şekilde geçerlidir. Shakespeare ve Chaucer'ın gayet iyi anladığı gibi Iago ve Afnameci bizi kirletir. Afnameci'nin buluşlarından, onun "kutsal numaralarından", içinde paçavralar, kemikler ve büyülü eldivenler olan cam kutularından hoşlanırız. Ve vaazlarının ahlaki sonuçlarını kabul etmeyişindeki zevki paylaşırız:

Ellerim öyle hızlı hareket eder ki ve dilim öyle çabuk,
Beni vaazda görmek bir başka zevk, bir başka mutluluk.
Genellikle cimriler ve onları bekleyen lanet
Üstüne konuşurum, böylelikle dinleyenleri cömert
Ve eli açık olmaya zorlarım, konuştukça kat kat
Artar bağışlar, kâr etmekten başka bir şey değil maksat.
Umurum değil kimseyi günahlarından arındırmak,
Örttü mü bir kez üstlerini kara toprak,
Benle ilişkileri kalmaz, isterse günahtan kapkara
*Kesilmiş olsun ruhları giderlerken mezara.**

Bunu duymak, duyarken de görmek bizim için bir zevktir. Daha da derin bir mutluluk, Afnameci'nin şaheseri olan hikâyeyi okurken gelir. Bu hikâyede üç taverna müdavimi, günümüzün Cehennem Melekleri motorsikletlileri olabilecek çılgın serseriler, Ölüm'ün kendisini katletmek için yola çıkarlar. Zaman salgın hastalık zamanıdır ve Ölüm'ün işi çoktur. Fa-

* A.g.e., s. 314.

kir ve çok yaşlı bir adama rastlarlar. Adamın dileği sadece anasına, toprağa dönmektir:

Sürekli anamın evinin kapısına varıyor, yere
Vuruyorum bastonumla hem de kaç kere:
*'Anacığım,' diyorum, 'ne olur beni içeri al.'**

Serserilerin tehdidine uğramış tekinsiz yaşlı adam, bir çınar ağacının altında bir altın yığını şekline girerek onları Ölüm'ü bulacakları yere yönlendirir. Serserilerden ikisi en genç olanı bıçaklamak için plan kurarken, en genç olan akıllıca bir şekilde iki serseriye zehirli şarap sunar. Yaşlı adamın kehaneti gerçekleşmiş olur ama bize onun kim olduğunu merak etmek kalır. Açıkça görülür ki o Chaucer'ın kendi buluşudur. Bu da demektir ki *Canterbury Hikâyeleri* içinde, o Afnameci'nin dehasının ürünüdür. Bariz bir şekilde Ölüm'le yoldaş olan ama isteğine rağmen ölemeyen, diğerlerini ya nefret ettiği ya da terk ettiği zenginliğe yönlendiren gezgin yaşlı bir adamdır o. Araştırmacılar anlamlı bir şekilde böyle bir figürü Gezgin Yahudi efsanesi ile özdeşleştirir. Afnameci de başka bir gezgin olmak için mi bilerek lanetlenmeyle ve korkuyla yüz yüze gelir? Afnameci'nin bir yansıması olarak, garip yaşlı adam, Afnameci'nin aldatma kariyerindeki motivasyonunun sadece maddi hırs olduğuna dair övünmelerinin ne kadar boş olduğunu ortaya çıkarır. Onun gerçek isteği, benliğini ortaya çıkarma, kendi kendini mahvetme ve kendini suçlamadır. Kıyamet meraklısıdır ya da hacıların önünde açık sözlü Hancı'nın ona yaşattığı utancın küçük ölümünü yaşamaktan doğan umutsuzluğu ve canına kıymayı erteleme ihtiyacı duyar.

Afnameci'de bir durum olarak kıyamet arzusundan kendini mahvetmeye geçiş gerçekleşir çünkü o kendi kendini konuşurken duyar ve olumsuz irade kullanır. Bu ânı özellikle heyecan verici buluyorum çünkü bu Shakespeare için insan karakteri, biliş ve kişiliğini temsil etmenin en özgün yollarını ortaya çıkarmış çok önemli bir şiirsel revizyonizm anıydı. Chaucer'ın *Troilus and Criseyde* adlı eserindeki düzenbaz ara bozucu Pandarus, Iago ve Edmund için pek de yeterli bir öncü değildi. Kurnaz Pandarus çok iyi huyludur, niyetinde bir bozukluk yoktur fakat Afnameci, muhteşem hikâyesinin sonunda kendi belagatine tepkisini işte böyle gösterir ve hacı arkadaşlarına profesyonel hizmetini sunar:

---

* A.g.e., s. 323.

Bakarsın—eh dünyanın türlü türlü hali var—
Düşer biriniz atından boynunu kırar.
Aklı olan düşünmeden sözlerimi onaylar,
Aranızda olmam ne güven verici değil mi bayanlar baylar?
Ruh bedenden el çekip dünyadan göçtüğünde,
Büyük küçük hepinizi affedecek güç bende.
En çok günaha batmış olanınız Hancı
Olduğuna göre derim ki o başlasın önce.
Evet Hancı Bey, sen yap ilk bağışı,
Durma öne çık ve hürmetle öp şu
*Kutsal emanetleri. Aç keseyi haydi, bir gümüş lira ver.**

Bu konuşmanın ölçüsüzlüğü şiddetli bir tepkiyi beraberinde getirir ve hitap, saplantılı Afnameci'yi ezen hacılar arasında en muhtemel olan Hancı'ya yönelince şiddetli bir tepkiyi talep eder. Bu anda Afnameci çaresiz bir şekilde kontrolden çıkmıştır, kendi belagat gücünün etkisine kapılarak cezalandırmak için durdurulamaz bir ihtiyaç içine girmiştir. Hancı, zalim bir şekilde Afnameci'nin hayalarını kesip yanında götürmesini teklif ettiğinde, yüksek sesli vaazın sesi kesilir: "Öyle kızgındı ki tek kelime söyleyemedi." Bunu Iago'nun son sessizlik yemininden ayıramam: "Bu andan itibaren tek kelime bile etmeyeceğim." Kendileri bilinçli olarak dehşeti bilmeseler de bu iki muhteşem olumsuz bizi de dahil ettikleri bir dehşet kavramını paylaşırlar. Sadece savaşı bilen bir ruhun içinde Iago'nun dehası tuhaf bir şekilde sakildir. Sonsuzluğun dehşetini uyandırma dehasını ihmal ederken bile hilelerinden mutlu olan olan Afnameci de yerinden edilmiş bir ruhtur. Edmund ya da Dostoyevski'nin Svidrigaylov'unun olağanüstü bilişsel güçleri gibi Afnameci ve Iago'daki yaralayıcı öğe, sadece güveni sarsmaya eğimli doğaüstü zekâdır. Tek başına Shakespeare'e temsilin sırlarını öğretme gücü olan Chaucer'ın kanonsal büyüklüğü, nihayetinde benzerleri hayatta ve edebiyatta hâlâ bizimle olan güçlü Afnameci karakterine bağlıdır.

---

* A.g.e.

5.

CERVANTES: DÜNYANIN OYUNU

Bir insan olarak Cervantes hakkında, Shakespeare hakkında bildiğimizden daha fazlasını biliriz ve şüphesiz daha öğreneceğimiz çok sey var çünkü Cervantes'in hayatı çok hareketli, çetin ve kahramanlıklarla doluydu. Shakespeare, oyun yazarı olarak büyük bir ticari başarıya erişti ve öldüğünde zengindi, bütün toplumsal hırsları tatmin olmuştu. *Don Quijote*'nin popülerliğine rağmen, Cervantes bu kitaptan hiç telif ücreti kazanamadı ve kendine bir hami bulma konusunda da pek sansı yoktu. Kendi kendini geçindirmenin ötesinde pek bir hırsı yoktu ve oyun yazarı olarak da başarısız oldu. Onun yeteneği şiir de değildi; sadece *Don Quijote*'deydi. Shakespeare'in çağdaşı olarak (ikisinin de aynı gün öldüğü düşünülür) Shakespeare ile ortak noktası dehasının evrenselliğidir ve Batı Kanonu'nda Dante ve Shakespeare'e denk olabilecek tek kişidir.

O, genellikle Shakespeare ve Montaigne ile birlikte düşünülür çünkü üçü de bilgelik yazarlarıdır; onlardan daha aklı başında, ılımlı ve selim bir dördüncü yoktur. Tabii Molière'i saymazsak: Bazı açılardan o Montaigne'in başka bir edebi türde yeniden doğmuş olanıdır. Bir başka bakımdan, sadece Cervantes ve Shakespeare en saygıdeğer konumdadır; onları geçemezsiniz çünkü onlar her zaman bir adım ilerdedirler.

Don Quijote'nin gücüyle karşılaştığında, okuyucu, hiçbir şey kaybetmez, sadece zenginleşir. Aynı şeyi Dante ya da Milton ya da *Tale of the Tub* adlı eseri ile Shakespeare'den sonra en iyi düzyazı yazarı olarak düşündüğüm Jonathan Swift'i okurken söylemeyiz. Kaos döneminin başlıca yazarı olan Kafka'yı okuma deneyimi için de aynı şey geçerli değildir. Cervantes'e en yakın olan yine Shakespeare'dir; oyun yazarının neredeyse sonsuz tarafsızlık kapasitesiyle güçlü kalırız. Cervantes'in inanç dolu bir Katolik olmak için büyük dikkat göstermesine rağmen, *Don Quijote*'yi dindar bir kitap olarak okumayız. Büyük ihtimalle Cervantes eski bir Hıristiyandı; Yahudi'den dönme ya da yeni Hıristiyanlardan değildi; ama onun tavrını tam olarak bilemeyeceğimiz gibi kökeninden de emin olamayız. Onun iro-

nilerini karakterize etmek imkânsız bir iş; onları gözden kaçırmak da öyle.

Savaşta kahramanca hizmet vermesine rağmen (Türklere karşı büyük Lepanta deniz savaşında sol elinin gücünü tamamen kaybetti) Cervantes, Reform Karşıtlığı ve Engizisyon'a karşı oldukça temkinli olmalıydı. Don Quijote'nin çılgınlık modları ona ve Cervantes'e, *Kral Lear*'daki Soytarı'nınkine yakın bir şekilde delilik yetkisine benzer bir şey sağlar. *Kral Lear*, *Don Quijote*'nin birinci kısmının yayınlandığı tarihte sahneye konmuştu. Cervantes Hollandalı hümanist Erasmus'un Hıristiyan içsellik üzerine yazdıkları, terk etmek zorunda bırakıldıkları bir Yahudilik ile onları ikinci sınıf vatandaşlar haline getiren bir Hıristiyanlık sistemi arasında kalmış dönmelere hitap etti. Cervantes'in ataları arasında birçok doktor vardır. Doktorluk, 1492'deki zorla din değiştirmeler ve sınır dışı edilmelerden önce İspanya'da Yahudiler için popüler bir meslekti. Bir yüzyıl sonra Cervantes, Yahudilere ve Araplara çok zarar vermiş ama aynı zamanda İspanya'nın ekonomisini ve toplumsal huzurunu etkilemiş bu berbat yıldan çok etkilenmişe benzer.

Her okurun *Don Quijote*'yi okuyuşu birbirinden farklıdır ve en seçkin eleştirmenler bile kitabın en temel özellikleri üzerinde fikir birliğine varamazlar. Erich Auerbach, eserin sıradan gerçekliğin sürekli bir eğlence olarak temsil edilişinde rakipsiz olduğunu düşünmüştü. *Don Quijote*'yi tekrar okumayı henüz bitirmiş biri olarak, Auerbach'ın "öylesine evrensel ve çok katmanlı, eleştirel olmayan ve problematik olmayan bir eğlence"yi bulmaktaki yeteneksizliğimi görmezlikten geliyorum. "Sembolik ve trajik terimler" kahramanın çılgınlığını kategorize etmek için kullanılmış olsalar bile Auerbach'a sahte görünmüştü. Bu iddianın karşısına eleştirel mücadelecilerin en etkili ve en Kişotik olanını, Basklı edebiyatçı Miguel de Unamuno'yu getiriyorum. Onun "trajik hayat anlayışı" Cervantes'in şaheseri ile olan yakın ilişkisinin üzerine kurulmuştur. Unamuno, Cervantes'in şaheserini gerçek İspanyol Dini Kitabı olarak İncil'in yerine koymuştur. Unamuno ona "Tanrımız Don Quijote," demişti: Kafka'dan önce bir Kafkacı'dır çünkü onun çılgınlığı Kafka'nın daha sonra "yıkılmazlık" olarak adlandıracağı şeye inançtan gelir. Unamuno'nun kederli yüzlü şövalyesi hayatta kalma arayışındadır ve tek çılgınlığı ölüme karşı çıktığı seferdir: "Don Quijote'nin çılgınlığı muhteşemdi çünkü onun yeşerdiği kök muhteşemdi: hayatta kalmak için söndürülemez bir özlem, en kahramanca eylemlerin olduğu kadar en abartılı hataların da kaynağı olan bir özlem."

Bu görüşe göre, Don Quijote'nin çılgınlığı Freud'un "gerçeklik testi" ya

da gerçeklik ilkesi dediği şeyi kabullenmeyi reddetmesidir. Don Quijote ölümün kaçınılmazlığını kabullenince çok geçmeden ölür ve böylece sadece Unamuno sayesinde İspanyol vizyonerleri arasına dönmekle kalmaz, ölüm kültü olarak algılanan bir Hırisyanlığa dönmüş olur. Unamuno'ya göre kitabın mutluluğu tamamen *daimon*'ı *Don Quijote*'yi arıtan Sancho Panza'ya aittir ve bu şekilde mutsuz şövalyeyi her tür acayip macera boyunca zevkle takip eder. Bu okuma, Kafka'nın olağanüstü meseli "Sancho Panza Hakkındaki Hakikat"e çok yakındır. Burada hayali şeytanı, Don Quijote formunda, maceralarına koyulduğunda ona eşlik eden, bütün şövalyelik romanlarını yalayıp yutmuş olan Sancho Panza'dır. Belki de Kafka, *Don Quijote*'yi çok uzun ve biraz müstehcen bir Yahudi şakasına çeviriyordu fakat bu bile Auerbach'ın katıksız eğlence olarak okuması anlayışına göre kitaba daha sadık olacaktır.

Belki de sadece *Hamlet*, *Don Quijote* kadar çeşitli yorumlara neden olmuştur. Aramızdan hiç kimse *Hamlet*'i romantik yorumcularından arındıramaz ve *Don Quijote* de en az bu kadar çok ısrarcı bir romantik eleştiri ekolüne ve bunun yanında Cervantes'in başkahramanının sözde idealize edilmesine karşı yazılmış kitaplar ve makalelere ilham vermiştir. Romantikler (Ben de dahil olmak üzere) Don Quijote'yi bir budala olarak değil bir kahraman olarak görürler; kitabı öncelikle bir yergi olarak okumayı reddederler ve *Moby Dick* üzerindeki Cervantes etkisini tamamen doğal yapan metafizik ve vizyoner tavrı (Don'un arayışı arayışı ile ilgili olarak) eserde bulurlar. 1802 yılında Alman felsefeci–eleştirmen Schelling'den 1966'daki Broadway müzikali *Man of La Mancha*'ya kadar görünüşte imkânsız arayışın sürekli yüceltilmesi söz konusudur. Romancılar da Don Quijote'nin yüceltilmesinin başlıca yandaşları olmuşlardır: coşkulu hayranları arasında İngiltere'de Fielding, Smollett ve Sterne, Almanya'da Goethe ve Thomas Mann, Fransa'da Stendhal ve Flaubert, ABD'de Melville ve Mark Twain ve neredeyse bütün modern Hispanik Amerikalı yazarlar vardır. Cervantes'den en az etkilenmiş gibi görünen Dostoyevski, *Budala* adlı romanındaki Prens Mişkin'in Don Quijote örnek alınarak yazıldığında ısrar etmiştir. Birçok eleştirmen Cervantes'in harika deneyinin pikaresk anlatı yerine romanı yarattığını düşündüğü için, sonradan gelen birçok roman yazarının ona bağlılığını anlamak kolaydır fakat özellikle Stendhal ve Flaubert'de kitabın uyandırdığı devasa tutkular onun başarısına olağanüstü övgülerdir.

Ben *Don Quijote*'yi okurken kendimi Unamuno'ya doğru giderken buluyorum çünkü benim için kitabın kalbi hem Don Quijote hem de Sancho'da

kahraman bireyselliğin ortaya çıkışı ve kutlanmasıdır. Unamuno biraz sapkınca Don Quijote'yi Cervantes'e tercih etmiştir fakat bu açıdan onu takip etmeyi reddediyorum çünkü şimdiye kadar hiçbir yazar Cervantes kadar başkahramanıyla yakın bir ilişkide olmamıştır. Keşke Shakespeare'in Hamlet hakkında ne düşündüğünü bilseydik; Don Quijote'nin Cervantes'i nasıl etkilediği konusunda bilgimiz dolaylı da olsa çok fazladır. Cervantes kendi anlatısını bölüp okuyucuyu yazarın yerine hikâyeyi anlatmaya ikna edecek sayısız yollar icat etmiştir. Muhteşem şekilde hiçbir şeyden yılmayan Don Quijote'yi sinir etme işini kesintisiz yerine getiren düzenbaz ve kötü büyücüler de yine bizi çok aktif okuyucular yapmak için oradadırlar. Don Quijote büyücülerin varolduğunu varsayar ve Cervantes pragmatik olarak büyücüleri kendi dilinin önemli bir parçası olarak kurgular. Don Quijote'nin şikâyeti her şeyin büyü ile dönüşüme uğramasıdır ve Cervantes, kötü büyücünün kendisidir. Karakterleri birbirleri hakkındaki bütün hikâyeleri okumuşlardır ve romanın ikinci kısmının çoğunluğu onların birinci kısma verdikleri tepkilerle ilgilidir. Don Quijote'nin inatçı bir şekilde öğrenmeyi reddettiği zaman bile okuyucu belirgin olarak daha sofistike tepkiler verme konusunda eğitilir. Don Quijote'nin reddetmesi onun kafasını karıştıran, okuduğu şövalye romanlarından çok kendi "çılgınlığı" ile ilgilidir. Don Quijote ve Cervantes birlikte yeni bir tür edebi diyalektiğe doğru tekâmül ederler, gerçek olaylarla ilişkisinde anlatının hem gücünü hem de boşunalığını iddia eden bir diyalektiktir bu. Birinci kısımda Don Quijote yavaş yavaş kurmacanın sınırlılığını anlarken bile Cervantes'in, yazarlığıyla ve Don Quijote ile Sancho'yu yaratmış olmasıyla ilgili mutluluğu ve gururu artar.

Don Quijote ve Sancho arasındaki sevgi dolu ve sıklıkla fevri ilişki, kitabın doğal ve sosyal gerçeklikleri temsilindeki zevkten daha çok kitabın büyüklüğünün nedenidir. Don Quijote ve yaverini birbirine bağlayan şey, "oyunun düzeni"ne karşılıklı olarak ikisinin de katılmasıdır ve ikisinin birbirine olan sevgisidir. Batı edebiyatında bunlarınkine benzer bir arkadaşlık düşünemiyorum; kesinlikle onlarınki gibi nüktedan konuşmaya böylesine mükemmel bir şekilde bağlı olan bir arkadaşlık yoktur. *Zihnin Renkleri* adlı eserinde Angus Fletcher bu sohbetin doğasını yakalar:

> Don Quijote ile Sancho bir çeşit animasyonun, sohbetlerinin canlılığında bir araya gelirler. Konuşurken ve çoğunlukla ateşli bir şekilde tartışırken, birbirlerinin düşünce alanlarını genişletirler. İki tarafta da hiçbir düşünce değerlendirilmeden ya da eleştirilmeden kalmaz. Saygılı bir fikir ayrılığı ile

– en karşıt oldukları konularda daha fazla saygılı olarak – yavaş yavaş serbest bir alan oluştururlar ve bu alanda fikirler biz okuyucuların düşünmesi için serbest bırakılır.

Don Quijote ve Sancho arasındaki birçok sohbetten benim en sevdiğim konuşma, ikinci kısım, 28. bölümde, şövalyenin cesaretinin çoğunun basiret olduğu bilgeliğinde Sir John Falstaff'ı taklit ettiği yerde geçer. Maalesef onun kararı şaşkına dönmüş bir Sancho'yu sinirden kudurmuş bir köyde terk etmeyi gerektirmiyordu. Bu olaydan sonra, zavallı Sancho her yanının ağrıdığını anlatıp sızlanırken şövalyeden oldukça ukala bir teskinle karşılaşır:

> "Ağrının sebebi, hiç şüphesiz, sana uzun bir sopayla vurmuş olmaları," dedi Don Quijote. "Uzun olduğu için, bu ağrıyan yerlerin hepsini içine alan sırtının tamamına isabet etti; daha fazla yerine isabet etseydi, ağrıların daha fazla olurdu."
> "Tanrı hakkı için," dedi Sancho, "zat-ı âliniz beni müthiş bir şüpheden kurtardınız; çok da güzel kelimelerle ifade ettiniz! Yüce Tanrım! Ağrılarımın sebebi o kadar gizli miydi ki, sopanın isabet ettiği yerlerin ağrıdığını söylemek gereksin?"*

Bu karşılıklı konuşmanın içinde gizli olan şey, ikisinin arasındaki bağdır. İkisi de derinlerde eşit olmanın yakınlığından hoşlanırlar. Birlikte yarattıkları figürün her birinin yalnız halinden daha özgün olduğuna işaret ederek hangisinin daha özgün olduğu sorusunu erteleyebiliriz. Birbirini seven ama sürekli kavga eden ikili, Sancho ve Don Quijote birbirlerine karşılıklı sevgi ve gerçek saygıdan daha fazlasıyla bağlıdır. En iyi hallerinde, oyunun düzeninde birbirlerine yoldaşlardır. Oyun, kendi kuralları ve gerçeklik vizyonu olan bir alandır. Burada Unamuno bizim için tekrar önemli bir Cervantes eleştirmeni olarak ortaya çıkar fakat kuramcı olan, Cervantes'ten çok az söz eden *Homo Ludens* (1944) adlı derin eseriyle Johan Huizinga'dır. Huizinga, konusu olan oyunun, komediden ve delilikten farklı olduğunu belirterek başlar: "Komik kategorisi kelimenin en yüksek ve en aşağı anlamıyla delilik ile bağlantılıdır. Oyun ise aptalca değildir. Bilgelik ve delilik antitezinin dışında yer alır."

Don Quijote ne budaladır ne de çılgın. O gezgin şövalye olmayı oynayan

* Cervantes, *Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, Y.K.Y, İstanbul, 2008, s. 620.

bir kişidir. Oyun, çılgınlığın ya da budalalığın aksine gönüllü yapılan bir etkinliktir. Huizinga'ya göre oyunun dört temel özelliği vardır: özgürlük, tarafsızlık, sınırlılık ya da dışarıda bırakılmışlık ve düzen. Bütün bu özellikleri Don Quijote'nin şövalyeliğinde sınayabiliriz fakat Sancho'nun bir yaver olarak sadık hizmetinde her zaman bu özellikleri bulamayız çünkü Sancho kendini oyuna bırakmakta daha yavaştır. Don Quijote kendisini ideal yere ve zamana yerleştirir; özgürlüğüne, tarafsızlığına, inzivasına ve sınırlarına sadıktır ta ki sonunda yenik düşüp oyunu terk ederek Hıristiyan "aklı başındalığa" dönüşüne ve bu yüzden de ölüşüne kadar. Unamuno, Don Quijote için gerçek baba ocağını aramak üzere yola çıktı ve onu sürgünde buldu der. Her zamanki gibi Unamuno, bu harika kitabın içinde en içsel olan şeyi anlamıştı. Don Quijote, Yahudiler ve Araplar gibi sürgündür fakat onun sürgünlüğü, *conversos* ve *moriscos* gibi içsel bir sürgündür. Don Quijote sürgünde ruhunun memleketini aramak için köyünü terk eder çünkü sadece sürgünde özgür olabilir.

Cervantes bize hiçbir zaman açıkça Alonso Quijano'nun (kitapta farklı şekillerde yazılışlarını verir) neden şövalyelik romanları okuyarak kendini deliliğe ittiğini ve sonunda yollara düşüp Don Quijote olduğunu söylemez. La Mancha'dan fakir bir beyefendi olan Alonso'nun kötü bir huyu vardır: zamanının popüler edebiyatını saplantılı bir şekilde okur, bu da onun zihnindeki gerçekliği karıştırır. Cervantes, Alonso'yu tam bir yaşanmamış yaşam örneği olarak tanımlar. Bekârdır, 50 yaşına yaklaşmıştır ve büyük ihtimalle cinsel tecrübesi yoktur. Kırklı yaşlardaki ev sahibesi, 19 yaşında bir yeğeni, bir tarla işçisi ve iki arkadaşı, köy vaizi ve berber Nicholas'dan başka kimsesi yoktur. Bilmeden onun fantezilerinin objesi olan ve harika Bayan Dulcinea del Toboso diye adlandırdığı köylü kızı tombul Aldonza Lorenzo, oradan çok da uzakta yaşamaz.

Dulcinea'nın, bu iyi adamın arayışının nesnesi olup olmadığı çok açık değildir. Hatta bir eleştirmen, Quijano'nun Don Quijote olmak zorunda kaldığını çünkü kendi yeğenine karşı zorlukla bastırılmış şehvet duyguları olduğunu bile ima eder. Cervantes'in metninde böyle bir şey yoktur fakat bu Cervantes'in araştırmacılarını ne derece umutsuzluğa sürüklediğinin bir işaretidir. Cervantes'in bize söylediği şey, kahramanının çıldırdığıdır fakat herhangi klinik bir detay verilmemiştir. Kişot'un aklını kaybetmesi ile ilgili Unamuno'nun tepkisi bence en iyi tepkidir: "O aklını, bizim için, bizim yararımıza, bize ruhani cömertliğin ölümsüz bir örneğini bırakmak

için kaybetmiştir." Yani, Don Quijote bizim sıkıcılığımızı, hayal gücümüzün kıtlığını telafi etmek için çıldırır.

Fakir bir köylü olan Sancho, şövalyenin yel değirmenlerine karşı olacak ikinci seferinde onun yaveri olarak gitmeye ikna olur. İyi yürekli ve kıt zekâlı Sancho'yu ikna eden şey, şövalyenin onu ele geçireceği bir adanın valisi yapacağı vaadidir. Cervantes ilk kez Sancho'yu sunduğunda kaçınılmaz bir şekilde ironiktir; Sancho'nun olağanüstü bir zekâsı vardır ve gerçek arzusu vali olup zengin olmak değil ün kazanmaktır. Daha temel bir anlamda, her ne kadar o, Kişot'un oyununun bazı sonuçlarından rahatsız olsa da Sancho'nun içinde bir şey de oyunun düzenini arzular. Don Quijote gibi, Sancho da yeni bir ego arayışındadır. Kübalı yazar Alejo Carpentier, bunu ilk kez Cervantes'in icat ettiğine inanır. Bence Cervantes ve Shakespeare aynı zamanda aynı fikre varmışlardır. İkisi arasındaki tek fark, başlıca karakterlerindeki değişim şekilleridir.

Don Quijote ve Sancho Panza birbirlerinin ideal sohbet arkadaşıdır; ikisi de birbirlerini dinleyerek değişirler. Shakespeare'de degişim kendi kendini duymakla ve duyduğu şeyin anlamını düşünmekle gerçekleşir. Ne Don Quijote ne de Sancho kendi kendilerini duyacak durumdadır; Kişot'un idealizmi ve Panzavari gerçeklik, destekçilerini şüpheye düşürmeyecek kadar güçlüdür, bu nedenle kendi standartlarından sapmaları algılayamazlar. Kendileri kutsal şeylere sövebilir fakat böyle bir şey ortaya çıktığında sövgüyü tanımazlar. Shakespeare'in ana kahramanlarının trajik büyüklüğü komediye, tarihe, romansa uzanır; sadece düğüm noktası olan tanınma sahnelerinde hayatta kalanlar diğerlerinin ne dediğini tam olarak dinleyebilir. Shakespeare'in etkisi, sadece İngilizce konuşan ülkelerle sınırlı kalmayıp Cervantes'in etkisini geçmiştir. Modern yalnızlık fikri Shakespeare'den (ve ondan önce Petrarca'dan) çıkmıştır. Dante, Cervantes ve Molière, Shakespeare'in şahane yalnızlığıyla karşılaştırıldığında daha az doğal görünür ve belki de gerçekten daha az doğaldırlar.

Shakespeare'de Don Quijote ve Sancho arasındaki diyaloglara benzer bir şey yoktur, çünkü onun arkadaşları ve âşıkları hiç birbirini dinlemez. Antony'nin ölüm sahnesini hatırlayın; o sahnede Kleopatra büyük ölçüde sadece kendisini duyar ve kulak misafiri olur. Ya da Falstaff ile Hal arasındaki oyun teşebbüsünde, Falstaff sürekli savunma halindedir çünkü prens sürekli saldırmaktadır. *As You Like It*'teki Rosalind ve Celia gibi ince istisnalar da vardır ama onlar kaideyi bozmaz. Shakespeareci bireysellik eşsizdir ama bedeli de çok ağırdır. Unamuno'nun yücelttiği Cervantesçi bencillik

daima Sancho ve Don Quijote arasındaki özgür ilişkiyle nitelendirilir. Her iki karakter de oyun için birbirlerine imkân sağlarlar. Cervantes ve Shakespeare karakter yaratmada üstün başarı gösterirler fakat Shakespeare'in bütün en büyük kişilikleri (Hamlet, Lear, Iago, Shylock, Falstaff, Kleopatra, Prospero) sonunda içsel bir yalnızlığın havasında muhteşem bir şekilde solup giderler. Sancho, Don Quijote'yi kurtarır, Don Quijote de Sancho'yu. Arkadaşlıkları kanonsaldır ve kısmen kanonun doğasını da değiştirir.

Eğer mağduru başka kadınlar ya da erkekler tarafından aldatılamazsa deliliğin ne anlamı vardır? Hiç kimse, hatta Don Quijote'nin kendisi bile Don Quijote'den yararlanamaz. Yel değirmenlerini canavar, kukla gösterilerini gerçeklik sanar fakat kimse onunla dalga geçemez çünkü o zekâsıyla sizi yener. Onun deliliği edebi bir deliliktir ve Robert Browning'in şövalye romansı "Childe Roland to the Dark Tower Came"deki konuşmacının sadece kısmi edebi deliliğiyle karşılaştırmak yararlıdır. Don Quijote çılgındır çünkü onun prototipi *Orlando Furioso*'daki Ariosto'lu Orlando'nun (Roland) karakteri erotik bir deliliğe kapılmıştır. Don Quijote'nin Sancho'ya anlattığı gibi diğer bir öncü olan Gaul'lü Amadis de bunu yapmıştır. Browning'in Childe Roland'ı, ondan önce şair şövalyeler Karanlık Kule'de tek tek yenilgiye uğrarken bile sadece "yenilmeye layık" olmayı istiyordu. Don Quijote ondan daha sağlıklıdır; her ne kadar acı içinde yerle bir olsa da o her zaman kazanmak ister. Kendisinin de açıkladığı gibi, onun deliliği ondan önce gelenler tarafından hazırlanmış şiirsel bir stratejidir ve o tam bir gelenekselcidir.

Cervantes çok yakın bir İspanyol öncü konusunda tedirgindi; en yakın olduğu yazar büyük anlatısal dram *Celestina*'nın yazarı Fernando de Rojas'tı. Vahşi ahlaksızlığı ve teolojik çıkarımların eksikliği yüzünden *Celestina*'ya tam anlamıyla Katolik bir eser diyemeyiz. Cervantes onun için "İnsan olanı daha çok saklasaydı bana göre ilahi bir kitap olurdu," demiştir ve açıkça ahlaki kısıtlamaları kabul etmek için insan cinselliğini reddetmeyi kastetmiştir. Şüphesiz Don Quijote kendi cinsel arzularına o derece ahlaki kısıtlamalar getirmiştir ki bir papaz olsa yeridir. Unamuno'ya göre öyledir de: Gerçek İspanyol kilisesinin, Kişot kilisesinin papazıdır. Don Quijote'nin her şeye karşı savaşmaya olan bitmek tükenmez isteği, açıkça cinsel isteğin bastırılmasıdır. Onun arzusunun belirsiz nesnesi, büyülü Dulcinea, şiddet içinde ve şiddet yoluyla kazanılabilecek zaferin amblemidir. Lepanto ve diğer savaşlardan, uzun yıllar süren Arap tutsaklığından

ve daha sonra İspanyol hapishanelerinden (*Don Quijote* burada başlamış olabilir) sağ çıkmayı başaran Cervantes'in birinci elden savaş ve tutsaklık bilgisi vardı. Don Quijote'nin şok edici kahramanlıklarını hem büyük bir saygıyla hem de hatırı sayılır bir ironiyle karşılamamız beklenir, bu da çözümlemesi güç bir Cervantes duruşudur. Ortaya çıkış şekillerinin aşırılıkları ile Don Quijote'nin cesareti, ikna edici bir şekilde Batı edebiyatındaki diğer bütün kahramanları aşar.

Eleştirmenin cesareti olmaksızın *Don Quijote*'nin muhteşemliğiyle doğrudan karşılaşmakta çok fazla ilerlenemez. Bütün ironileriyle birlikte Cervantes, Don Quijote ve Sancho Panza'ya âşıktır. Okumayı seven her okur da aynı şekilde onlara âşık olur. Gerçek hayatta aşkı anlatmak, boşuna bir eylemdir çünkü "aşk" kelimesi her şey ve hiçbir şey anlamına gelir fakat iş büyük edebiyata gelince rasyonel bir olasılık olmalıdır. Burada Cervantes belki de Shakespeare'den daha çok evrensel olana dokunmuş olabilir çünkü ben hâlâ Don Quijote'nin şövalyeler arasındaki tek rakibi Sir John Falstaff'a duyduğum yoğun aşkın öğrencilerim tarafından paylaşılmadığını; hatta eğitmen arkadaşlarımın çoğu tarafından paylaşılmadığını görünce şaşkına dönüyorum. Hiç kimse Don Quijote için (G.B. Shaw'ın Falstaff için dediği gibi) "iğrenç, yaşlı bir pislik" demez. Fakat Cervantes eleştirmenleri arasında daima Don Quijote'yi bir soytarı ve bir çılgın olarak nitelendiren, Cervantes'in kahramanının "disipline edilmemiş ben-merkeziyetçiliğini" yerdiğini söyleyen eleştirmenler vardır. Eğer bu doğru olsaydı, kitap ortada olmazdı çünkü iyi Alonso Quijano hakkında bir şeyleri kim okumak ister ki? Sonunda hayal kırıklığına uğramış bir şekilde, dini bütün ve aklı başında ölürken bana yıllarca bitmez tükenmez psikanalizlerden geçtikten sonra kurumuş, tükenmiş, bütün tutkularını kaybetmiş bir şekilde analitik ve aklı başında ölüme hazır olan gençlik arkadaşlarımı hatırlatır. Bu büyük kitabın birinci kısmı bile kahramanın yergisinden başka her şeydir ve ikinci kısım okuyucunun Don Quijote ve Sancho ile daha da sıkı bir şekilde özdeşleşmesine neden olmak için tasarlanmıştır.

Özgün Amerikan yaşam zevki ile Herman Melville, Don Quijote'nin kurmaca oluşunu göz ardı ederek ona "Şimdiye kadar yaşamış bilgelerin en bilgesi," demiştir. Edebi karakterler içinde Melville için üç temel özgün karakter vardı: Hamlet, Don Quijote ve *Kayıp Cennet*'teki Şeytan. Kaptan Ahab dördüncü bile değildi (belki de bu, diğer üçünü de kapsayıp birleştirdiği içindir) fakat onun mürettebatı Cervantesvari bir atmosfer kazanmıştır. Melville, Cervantes'i hatırda kalır ve çılgın bir şekilde *Pilgrim's*

Progress'deki vizyoner ile bütün Amerikan Demokratların kahramanı Başkan Andrew Jackson arasında bir yere koyarak teşekkürlerini sunar:

> Beni destekle, büyük demokratik Tanrı! Sen ki kara tutsak Bunyan'a solgun, şiirsel inciyi vermemezlik etmedin; sen yaşlı Cervantes'in sakat, yoksul kalmış kolunu en güzel altından çifte dövülmüş yapraklarla giydirdin; sen Andrew Jackson'ı çakıllardan kaldırıp savaş atına bindirdin; tahtan yüksek yerlere yükselttin! Sen ki bütün gücünle yeryüzünde dolaştın ve krallar içinden en seçkin şampiyonlarını seçtin; bana da yardım et, Tanrım!

Amerikan dininin mutluluğu budur; Cervantes'in tedirgin Katolikliği ile pek ortak noktası yoktur ama Unamuno'nun anlattığı İspanyol dini olan Kişotçulukla paralel olan birçok yönü vardır. Unamuno'nun *Don Quijote*'de keşfettiği hayatın trajik anlamı aynı zamanda *Moby Dick*'in kaderidir. Ahab tek bir şeye takıntılı bir delidir: Daha nazik olan Don Quijote de öyledir ancak her ikisi de adaleti insani şartlarda bulmak isteyen acı çeken idealistlerdir. İkisi de teokratik değil ama tanrısal insanlardır. Ahab sadece Moby Dick'in mahvolmasını ister; kaptan Quaker için şöhret hiçbir şey ifade etmez ama öç her şey demektir.

Bütün talihsizlikleri sonsuz bir Stoacılıkla karşılayan Don Quijote'ye bir seri mitik büyücüden başkası zarar vermemiştir. Don Quijote'nin motivasyonu, Unamuno'ya göre, sonsuz şöhretti; "kişiliğin uzam ve zamanda genişlemesi"ydi. Ben bunu Yahvist'teki Kutsama'nın seküler eşdeğeri olarak görüyorum: sınırlar olmadan zamana yayılan daha çok hayat. Cömertlik ve iyilik Kişot'un erdemleridir. Onu kötü huyu, eğer böyle bir şey varsa, İspanyol Altın Çağı'nın silahla gelen zaferin her şey olduğu konusundaki fikridir; fakat o sürekli yenildiğinden bu kötü huyu, en kötü halinde bile gelip geçicidir.

Benim gibi Unamuno da Don Quijote'nin Aldonza Lorenzo'ya olan yüceltilmiş aşkını ve daha sonra onu Beatrice'te olduğu gibi melek gibi büyülü Dulcinea'ya yükseltmesini çok ciddiye alır. Bu yönüyle şövalyeyi bütün karmaşıklığıyla görmüş oluruz. O, kurmacaya inanarak yaşar ve (zaman zaman da) sadece kurmaca olduğunu bilerek yaşar. Dulcinea, üstün bir kurmacadır, Don Quijote ise takıntılı bir okuyucudur ve muhteşem bir mit yaratmış bir eylem şairidir. Unamuno'nun Don Quijote'yi ise paradoksal bir agonisttir, Kafka ve Beckett'da gördüğümüz kaosumuzda dolaşıp duran arayışçıların atasıdır. Seküler "yıkılmaz" bir kahraman belki de Cervantes'in

planlamadığı bir şeydi fakat Unamuno'nun ateşli yorumlarında ilahi statüye yüceltilir. Bu Kişot, metafizik bir aktördür, idealizmi canlı tutmak adına alay edilmeyi riske alır.

Cervantes, özünde erotik bir inanca sahip idealist şövalyenin karşısına bir düzenbaz figürü çıkarır. Olağanüstü, oldukça Shakespearci bir karakter olan Ginés de Pasamonte, 1. kısım 22. bölümde ilk kez mahkûmlardan biri olarak karşımıza çıkmıştır ve 2. kısım 25–27. bölümlerde ilizyonist Pedro Usta olarak döner. Pedro Usta gizemli maymunu yoluyla büyü yapar ve öylesine canlı bir gösteri sergiler ki Don Quijote onu gerçeklik zannederek saldırır ve kuklaları mahveder. Ginés ile Cervantes bize Elizabeth Dönemi'nin suçlular dünyasında da Altın Çağ İspanyası'nda olduğu kadar rahat edecek hayali bir figür sunar. Don Quijote ve Sancho onunla ilk kez karşılaştıklarında bir düzine kürek mahkûmu ile beraber yolda yürütülmektedir. Diğer suç ortaklarının elleri kelepçelidir ve hepsi birbirlerine demir bir zincirle boyunlarından bağlıdır. En azılı olanları Ginés, daha da abartılı bir şekilde zincirlenmiştir.

> Bütün bunların ardından, otuz yaşlarında, çok yakışıklı bir adam geliyordu; yalnız tek gözü biraz şaşı bakıyordu. Ötekilerden farklı bir şekilde bağlanmıştı; ayağında upuzun bir zincir vardı, bütün vücuduna dolanıyordu; boynundaki iki halkadan biri zincire bağlanıyor, dost ayağı denen ötekinden ise, aşağıya, beline iki demir parçası iniyordu. Bu demirlere bağlı, ellerinin geçtiği kelepçeler, iri bir asma kilitle birleşiyordu; böylece mahkûm ne ellerini ağzına götürebiliyor, ne de başını ellerine eğebiliyordu.*

Gardiyan'ın açıklamalarına göre, Ginés çok tehlikeliydi; öyle kurnaz ve cesurdu ki zincirlenmiş haliyle bile kaçmasından korkuyorlardı. Ginés'in cezası kürek mahkûmu olarak 10 yıl çalışmaktı ve bu da ölüm cezasına eşti. Roberto Gonzales Echevarria'ya göre Ginés'in başının ve ellerinin bir araya gelememesi pikaresk roman yazarlarına yöneltilmiş bir ironidir, çünkü pikaro Ginés kendi tarihini yazma işindeyken şöyle övünür:

> "Başkalarının hayatını bu kadar merak etmek sıkıcı bir şey; benimkini merak ediyorsanız, adım Ginés de Pasamonte'dir ve hayatım bu parmaklarla yazılmıştır."
>
> "Doğru söylüyor," dedi komiser, "kendi hikâyesini kendisi yazdı, baştan

* A.g.e., s. 184.

sona; kitabı da hapishanede iki yüz riyale rehin bıraktı."
"İki yüz altın bile vermem gerekse, geri alacağım," dedi Ginés.
"O kadar mı güzel?" dedi Don Quijote.
"O kadar güzel ki," dedi Ginés, "Lazarillo de Tormes de, o türden yazılmış ve yazılacak olan bütün kitaplar da yanında halt etmiş. Size şunu söyleyebilirim ki, benim kitabım gerçekleri anlatıyor; bunlar o kadar güzel, o kadar hoş gerçekler ki, hiçbir yalan onlarla yarışamaz."
"Peki, kitabın adı ne?" diye sordu Don Quijote.
"Ginés de Pasamonte'nin Hayatı," diye cevap verdi adam.
"Bitti mi peki?" diye sordu Don Quijote.
"Nasıl bitmiş olabilir?" dedi mahkûm. "Benim hayatım bitmedi ki. Doğumumdan, bu son kürek mahkûmiyetime kadar olan kısmı yazılı."*

Ginés, pikareskin büyük ilkesini dile getirmiştir ancak *Don Quijote*, kahramanın ölümüyle bitmesine rağmen bu ilke *Don Quijote*'ye uygulanamaz. Fakat iyi Alonso Quijano gerçekten ölmeden önce Don Quijote metaforik olarak ölür. İspanyol pikareskin anonim ilk örneği *Lazarillo de Tormes*, ilk kez 1553'te yayınlanmıştır ve hâlâ mükemmel bir şekilde okunabilir. 1962'de şair W.S. Mervin tarafından İngilizceye aktarılmıştır. Eğer övünmeyi seven Ginés'in hikâyesi ondan daha iyi olsaydı gerçekten çok daha iyi olurdu; fakat şüphesiz öyledir çünkü o *Don Quijote*'nin bir parçasıdır. Ginés önceden dört yıllık kürek mahkûmluğu yapmıştır ancak on yıllık cezasından, yüce bir şekilde çıldırmış olan Kişot'un araya girmesiyle kurtulmuştur. Ginés ve diğer tutuklular, Sancho'nun efendisini krala karşı gelmemesi için umutsuzca uyarmasına rağmen kaçarlar. Cervantes'in kendisi de beş yıl boyunca Arapların tutsağı olmuş ve vergi toplayıcılığı görevini sözde ihmal ettiği için İspanya'da beş yıl hapis görmüştür. Bu nedenle Don Quijote'nin konuşmasında ironinin ötesinde kişisel bir tutku ifade edilmektedir: "Daha uygun şartlarda majestelerine hizmet etmek için insan kıtlığı olmayacaktır; Tanrı'nın özgür olarak yarattığı insanları köle yapmak bana hiç de adaletli görünmüyor."

Genel bir kargaşadan sonra gardiyanlar kaçarlar ve şövalye özgür kalan mahkûmların kendilerini Dulcinea'ya takdim etmeleri ve macerayı anlatmaları için eğitir. Yakında sinirden çılgına dönecek Kişot'u kendine getirmeye çalıştıktan sonra Ginés, kurtarıcısını ve Sancho'yu soyup taşlamakta diğer mahkûmlara öncülük yapar ve oradan kaçar:

---

* A.g.e., s. 184-185.

> Eşek ve Rocinante, Sancho ve Don Quijote, yalnız başlarına kaldılar. Eşek boynu büküк, hüzünlü duruyor, kulaklarını tırmalayan taş fırtınası hâlâ dinmedi zannıyla, arada bir kulaklarını oynatıyordu. Taşlarla yere devrilen Rocinante, efendisinin yanında yatıyordu. Sancho hareketsiz ve Santa Hermandad korku içindeydi. Don Quijote ise, o kadar büyük iyilik ettiği insanların kendini ne hale düşürdüğüne bakıp müthiş üzülüyordu.*

Bu pasajdaki acı bence eşsizdir, sizi hiç bırakmayacak Cervantes etkilerinden biridir. Lordu Don Quijote kadar yüce bir çılgın olan Unamuno, bunu zevkle yorumlar: "Bütün bunlar bize kürek mahkûmlarını özgür bırakmayı öğretmelidir çünkü onlar bunun için bize minnettar olmayacaklardır." Pişmanlık dolu Don Quijote, Basklı yorumcusuna katılmaz ve Sancho'ya dersini aldığı konusunda yemin eder. Bilge yaverin buna cevabı şöyledir: "Eğer hazretleri dersini aldıysa, ben de bir Türk'üm." Dersini alan Cervantes'ti çünkü ikincil fakat üstün yaratısı Ginés de Pasamonte'ye, "meşhur suçlu ve hırsız"a sevgi duyuyordu. Dolandırıcı ve Şamanist sapık Ginés, Shakespeare'in *Kısasa Kısas* oyunundaki Barnardine ya da Balzac'ın muhteşem Vautrin'i gibi edebiyattaki kanonsal suçlu karakterlerden biri olarak sayılabilir. Eğer Vautrin, Abbé Carlos Herréra olarak tekrar ortaya çıkabiliyorsa, Ginés de kukla ustası Pedro olarak yeniden görünebilir. Sormamız gereken önemli bir soru şudur: Cervantes'i, Ginés de Pasamonte'yi *Don Quijote*'nin ikinci kısmında geri getirmeye teşvik eden şey neydi?

Eleştirmenler, pikaro düzenbaz Ginés ile hayalci şövalye Don Quijote arasındaki farkın iki edebi tür arasındaki, pikaresk ve roman arasındaki zıtlığın bir parçası olduğu konusunda genellikle aynı kanıdadırlar. Shakespeare'in trajediyi ve modern trajikomediyi icat ettiği gibi (Shakespeare Yunan trajedisini bilmiyordu, sadece Romalı Seneca'da gördüğü onun sakatlanmış kalıntılarını biliyordu) Cervantes de romanı icat etmiştir. Shakespeare'in başkahramanlarında olduğu gibi Don Quijote'de özgün içsellik beden bulur. Öte yandan aşağılık Pasamonte, aldatma konusundaki yeteneklerine rağmen tamamen dışsaldır. Ginés şekilden şekile giren biridir ama sadece dış özelliklerini değiştirebilir. Don Quijote, Shakespeare'in büyük karakterleri gibi değişmeden duramaz: Sadık Sancho ile sıklıkla sinirli ama sonunda sevecen konuşmalarının amacı da budur. Oyunun

* A.g.e., s. 188.

düzeniyle birbirlerine bağlı olan bu ikili, birbirlerinde ortaya çıkardıkları sonsuz insaniyetle de birleşmişlerdir. Birçok kriz atlatırlar; Kişot'un dünyasında bu krizler nasıl olmasın ki? Bazen Sancho, ilişkiyi bitirmenin kıyısına gelir ama yapamaz; kısmen büyülenmiş gibidir fakat onu ve Don Quijote'yi orada tutan sevgidir. Belki de sevgiyi oyunun düzeninden ayrı tutamayız fakat bu da olması gerekendir. Ginés de Pasamonte'nin ikinci kısımda tekrar ortaya çıkmasının bir nedeni, kukla oynatıcı olarak bile olsa oyuna hiç katılmamasıdır.

Her okuyucu *Don Quijote*'nin iki kısmı arasındaki farkın ikinci kısımdaki önemli bütün karakterlerin ya açıkça birinci bölümü okumuş olduğu ya da orada bir karakter olduğunun bilincinde olduğunun farkındadır. Bu, ikinci kısım 25. bölüme geldiğimizde pikaro Ginés'in tekrar ortaya çıkışı için farklı bir çerçeve sunar. Bu bölümde güderi pantolon ve gömlek giymiş, tek gözü ve yüzünün bir tarafıyla yeşil taftayla kaplı bir adamla karşılaşırız. Bu, kendi söylediği gibi sihirli maymunu ile gelmiş Pedro Usta'dır. Araplar tarafından tutsak alınmış Charlemagne'ın kızı Melisandra'nın, kendisi de Charlemagne'ın vassalı olan kocası, meşhur gezgin şövalye Don Gaiferos tarafından kurtarılmasını sergiler.

Pedro Usta'nın Don Quijote ile Sancho Panza'ya katıldığı hanın sahibi, kukla ustası hakkında "Altı adamdan çok konuşuyor, bir düzine adamdan çok içiyor," der. Kâhin maymunun marifeti ile Don Quijote ve Sancho'yu tanıdıktan sonra (maymunun kehaneti sadece geriye doğru işler, bugünden geçmişe doğru), Ginés/Pedro bir kukla gösterisi sergiler; bu gösteri kesinlikle Cervantes'in şaheserinin metaforik harikalarından bir tanesidir. Burada klasik yorum, *Kişot Üzerine Düşünceler* adlı eserinde Ortega y Gasset'den gelir; Gasset, Pedro ustanın kukla gösterisini Velázquez'in *Nedimeler'i* ile karşılaştırır. Burada sanatçı, kral ve kraliçeyi resmederken kendi stüdyosunu da resmin içine yerleştirir. Bu, Don Quijote'nin güvenle bakabileceği bir resim değildir ve o kesinlikle kukla gösterisi için de olabilecek en kötü seyircidir:

> "Ben, hayatta oldukça, gözlerimin önünde, Don Gaiferos gibi ünlü bir şövalyeye, cesur bir âşığa, böyle bir tecavüzde bulunulmasına izin veremem. Durun, soysuz köpekler! Onun peşine düşmeyin, rahatsız etmeyin, yoksa benimle savaşmak zorunda kalırsınız!"
>
> Bunları söyleyip harekete geçti ve kılıcını kınından çıkarıp bir çırpıda sahnenin yanına gelerek süratle, görülmedik bir hiddetle Magripli kuklalara

> kılıç sallamaya koyuldu. Kuklaları yere yıkıyor, kafalarını kesiyor, ortadan ikiye biçiyor, mahvediyordu. Bir ara kılıcını yukarıdan aşağıya öyle bir salladı ki, Pedro Usta eğilip büzülerek saklanmasa, âdeta badem ezmesinden yapılmışçasına kafasını uçuruverecekti.*

Bu vuruş, bilinçsiz yapılmamıştır ama bu hoş müdahelenin kalbi sayılabilir. Pedro Usta haddi olmayan bir şekilde oyunun düzenine karışır ve oyunun düzeni bu alçaktan öcünü almak için harekete geçer. Bir süre önce Don Quijote, Sancho'ya kukla ustasının şeytanla bir anlaşma yapmış olması gerektiğini söyler çünkü kâhin maymun "sadece geçmiş ve şimdiki zaman ile ilgili sorulara cevap verebilir ve şeytanın bilgisi ancak bu kadarına yeter." Şövalyenin düzenbazla ilgili şüpheleri devam eder ve Pedro Usta'nın Arap camilerine kilise çanları çaldırmasını eleştirir. Ginés/Pedro'nun savunması bizi Don Quijote'nin bütün gösteriyi yıkıp dökmesine hazırlar:

> "Senor Don Quijote, teferruat üzerinde durmayınız; her şeyin mükemmelini de aramayınız; bulunması mümkün değildir. Binlerce uygunsuz, saçma sapan şeyle dolu binlerce oyun, sürekli oynanmıyor mu? Buna rağmen başarıyla sürdürülüp alkışlarla, hayranlıkla karşılanmıyorlar mı? Devam et delikanlı, bırak konuşsunlar; ben kesemi doldurayım da isterse güneşin zerreciklerinden daha fazla hata olsun temsillerde."**

Don Quijote'nin ona cevabı kısa ve serttir: "Gerçeği söyledin." Burada Pedro Usta, Cervantes'in büyük edebi rakibi, devasa bir şekilde üretken ve başarılı şair, oyun yazarı Lope de Vega haline gelmiştir. Vega'nın mali başarıları, Cervantes'in sahne dramatisti olarak başarısızlığını daha da vurgulamıştır. Şövalyenin kartondan yanılsamalara yapacağı saldırı aynı zamanda hem toplumun zevkinin eleştirisi hem de sanat ile doğa arasındaki sınırları belirsizleştiren Kişotik iradenin metafizik anlamda kendini göstermesidir. Karşı fikirlerin mizahi, edebi yergi ile baharatlandırılmıştır, bunun arkasından sakinleşmiş Don Quijote verdiği zararın maddi karşılığını ödemeye kalkıp kendisini kandıran kötü büyücüleri suçlasa da durumu yatıştıramaz. Sonrasında Ginés de Pasamonte hikâyeden kaybolur çünkü hayalci şövalyenin karşıtı pikaro olarak işlevini tamamlamıştır. Bize kalan şey sadece hoş bir hikâye değil, Kişotik girişimin bir özeti olan estetik bir fabldır. Onun

* A.g.e., s. 610.
** A.g.e., s. 610.

hem sınırlarını çizer hem de edebi temsilin normatif sınırlarını aşmaktaki kahramanca ısrarını ortaya koyar. Pikareskin arketipi olan Ginés, romanın zaferinin öncüsü olan Don Quijote ile yarışamaz.

Okuyucular *Don Quijote*'nin birinci ya da ikinci kısmını tercih etmek konusunda farklı görüştedirler. Belki de bunun nedeni, birbirlerinden çok farklı olmalarıdır. Farkılılık tonda ya da tavırda değil, Don Quijote ve Sancho'nun dünyayla ilişkilerindedir. İkinci Kısım'da (ki ben bu kısmı tercih ederim) Cervantes'ten herhangi bir bıkkınlık duymayız ama şövalye yaveri yeni bir bilinci devam ettirmek zorundadır ve bazen bunu bir yük olarak görürler. Devamı olan bir kitapta bir karakter olduğunu bilmek maceralarında her zaman yararlı olmayabilir. Daha önceki felaketleri okumuş olan okuyucularla çevrelenmiş olsalar da Don Quijote ve Sancho toplum baskısından uzak olmayı başarırlar. Aslında Sancho'nun yaşama zevki artar bile ve iki arkadaş arasındaki arkadaşlık daha da pekişir. En iyisi de Sancho'nun on gün boyunca bilge bir vali olduktan sonra aklının başına gelmesi, istifa edip kendine ve Don Quijote'ye dönmesidir. Bu kısımda Cervantes'e olanlar beni çok etkiler çünkü Cervantes'in kendi eseriyle olan ilişkisi değişir. Ölüme yaklaşmaktadır ve bir parçası (kendisinin de bildiği gibi) Don Quijote ile ölecek ve belki de daha derin başka bir şey de Sancho Panza ile yaşayacaktır.

Cervantes'in muhteşem kitabı ile olan ilişkisini sınıflandırmak hiçbir zaman kolay değildir. Leo Spitzer onun edebiyat sanatçısına yeni ama dikkatlice sınırlanmış bir otorite verdiğini düşünür:

> Kendi yarattığı bu kosmosun çok üstünde... Cervantes'in sanatçı benliği, her şeyi kucaklayan yaratıcı benlik, Doğa gibi, Tanrı gibi, en güçlü, her şeyi bilen, en iyi... ve selim sanatçı benliği tahtına oturmuştur... bu sanatçı Tanrı gibidir ama tanrısallaşmamıştır... Cervantes, Katolik kilisesinin öğretilerinde ve devletle toplumun yerleşmiş düzeninde vücut bulan Tanrı'nın bilgeliğinin önünde başını eğer.

Zorla dinleri değiştirilmiş Yahudilerden gelmiş olsa da olmasa da, Spitzer'in kesinlikle bildiği gibi böyle baş eğmemek için Cervantes'in intihara meyilli olması gerekirdi. *Don Quijote* öyle olsa da olmasa da romanın Katolik inanç romanı olduğu ya da Spitzer'in iddia ettiği gibi, "hükmeden mantığa" bir övgü olduğu söylenemez. Kitabın içindeki sürekli kahkaha sıklıkla melankolik, hatta acı vericidir. Don Quijote de hem insancıl sev-

ginin kalesi hem de kederli bir insandır. "Özellikle Cervantesçi" olan tanımlanabilir mi? Erich Auerbach onun için "sözcüklerle tanımlanamaz" demiştir ama cesurca tanımlamaya çalışmıştır:

> Bir felsefe değildir; didaktik bir amacı yoktur; Montaigne ve Shakespeare'in durumunda olduğu gibi insan, varoluşunun belirsizliği ya da kaderin gücünden etkilenen bir varlık bile değildir. Cesaret ve sakinliğin önemli rol oynadığı bir tutumdur; dünyaya karşı ve böylece sanatının konusuna karşı bir tutumdur. Duyusal oyunun çeşitliliğinden aldığı zevkle birlikte onun içinde belirli bir Güneyli gururu ketumluğu vardır. Bu da onun oyunu çok ciddiye almasını önler.

Bu güzel söylenmiş cümlelerin tekrar tekrar okumakta ısrar ettiğim *Don Quijote*'yi tanımlamadığını itiraf ediyorum. Çünkü Cervantes dünyanın oyununu ve Don Quijote ile Sancho Panza'nın karşı oyununu hem ironik hem de çok ciddi olarak ele alır. Cervantesçi olan şey, Shakespeareci olan şey kadar çok değerlidir; bütün farklılıklarımızla beraber hepimizi içine alır. Bilgelik hem Don Quijote'nin hem de Sancho'nun bir özelliğidir, özellikle ikisi beraber düşünüldüğünde. Aynı şekilde zekâ ve dile hâkimiyet de Sir John Falstaff, Hamlet ve Rosalind'in özelliğidir. Shakespeare'deki bir avuç karakteri saymazsak, Cervantes'in iki kahramanı bütün Batı Kanonu'ndaki en geniş edebi karakterlerdir. Shakespeare'in yaptığı gibi Cervantes de bizi doğallaştırmıştır: *Don Quijote*'yi bu denli kalıcı, özgün, bu denli tuhaf yapan şeyin ne olduğunu artık göremeyiz. Eğer dünyanın oyunu, hâlâ en muhteşem edebiyatta bulunabilirse o zaman bu Cervantes'te olmalıdır.

6.

MONTAIGNE VE MOLIÈRE: HAKİKATIN KANONSAL MUĞLAKLIĞI

Fransız edebiyatında ulusal kanonun merkezinde olan bir tek yazar yoktur; yani bir Shakespeare, Goethe, Cervantes, Puşkin ya da Whitman yoktur. Onun yerine bir devler grubu vardır ve onlardan herhangi biri bu merkeze geçebilir: Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Belki de bu merkezi yazarı birleşik bir yazar olarak düşünebiliriz: Montaigne/Molière. Çünkü deneme yazarlarının en iyisi, Shakespeare'in komedi yazarı olarak en büyük rakibinin ruhani babasıdır.

Molière, edepli insanları eğlendirme girişimini garip ve tehlikeli bir uğraş olarak düşünürken bütün bilinçlerin en kapsamlı olanı Shakespeare muhtemelen böyle düşünmüyordu. Onun izleyicileri edepsizlikleri hoş karşılıyordu. Kraliçe Elizabeth, Güneş Kralı XIV. Louis değildir. İngiliz krallarının en entelektüel olanı, I. James bile Shakespeare'in önemli izleyicilerinden değildi ama XIV. Louis, Molière'in izleyicisi olmalıydı. Belki de bu Molière'i kısıtlamıştı ama bu kısıtlama aşırı değildir çünkü Molière de neredeyse Shakespeare kadar evrensel bir oyun yazarıydı. Shakespeare'e şaşırtıcı bir yakınlığı vardır ve bu yakınlıkta ikisinin de Montaigne ile olan ilişkisi rol oynayabilir. Molière'nin Hamlet'i, *The Misanthrope*'un (*Adamcıl*) başkahramanı olan Alceste'dir. Her iki karakter de Montaigne'in özelliklerinden ortaya çıkmıştır ve ikisi de Nietzsche'nin vahşi, daima rahatsızlık verici özlü sözünü haklı çıkarır: "Sadece kalbimizde zaten ölmüş olan şeyler için sözcükler bulabiliriz; konuşma eyleminin içinde her zaman bir küçük görme vardır." Hamlet bu türden bir küçük görmenin sadece beşinci perdede altından kalkar, Alceste ise asla başaramaz. Nietzsche'nin kuvvetli içgörüsü yazmayla değil konuşmayla ilgilidir, bu yüzden Montaigne'in deneme sanatına uymaz.

Nietzsche gibi Montaigne'in izinden giden Emerson, *Denemeler* hakkında şöyle demiştir: "Bu kelimeleri keserseniz kan akar; bu kelimeler damarlıdır ve canlıdır." Montaigne'in zaferi, kendisini ve kitabını özgünlük denmesi gereken bir eylemle birleştirmesiydi. Özgünlük kelimesi İngilizce

anlamıyla Fransızcada olduğundan daha olumludur; Fransızcada özgün olmak tuhaf olmak demektir. Montaigne'de en az Fransız olan şey, onun radikal özgünlüğünün tuhaflığıdır ama bu tuhaflık onu sadece Fransa için değil Batı için kanonsal yapmıştır. Sürekli yeni bir merakla Batı Kanonu hakkındaki şu gerçekleşmemiş hakikate geri geliyorum: Eserler kanona var olan düzene uyum sağladıkları için değil tuhaflıkları yüzünden girerler. Bütün diğer kanonsal yazarlar gibi, Montaigne de sıradan okuru ilk karşılaşmada şaşırtır; bunun nedeni ona yüklediğimiz hiçbir önyargıya uymamasıdır. O, şüpheci, hümanist, Katolik, Stoacı hatta Epikürcü; nasıl isterseniz o şekilde yorumlanabilir.

Onun kapsamı ve sınırları bazen Shakespearevari boyutlara ulaşır. Her ne kadar o Shakespeare hakkında bir şey bilmese de, Shakespeare onun hakkında bir şeyler bilir. Onu düşünmenin bir yolu, onu Shakespeare'in karakterlerinden en geniş kapsamlısı olarak düşünmektir; arayış içinde bir benlik olarak Hamlet'ten daha büyüktür. Montaigne kendi eserini tekrar tekrar okurken ve revize ederken değişir: Her zamankinden daha çok adam kitabın kendisi, kitap da adamın kendisidir. Montaigne'in devamlı yaptığı gibi başka hiçbir yazar kendi kendisini duymaz; başka hiçbir eser bu şekilde süregelen bir proje değildir. Tekrar tekrar okusam da bu eser bana hiçbir zaman tanıdık gelmez çünkü o şekil değiştirmenin bir mucizesidir. Buna eşdeğer tek okuma deneyimim, Montaigne'in Amerikan versiyonu olan Ralph Waldo Emerson'ın not defterlerini ve günlüklerini okurkenki deneyimimdir. Ancak Emerson'ın günlükleri bir kitap değildir, geniş bir yelpazedir. Benim gibi ağıt yakan bir edebi eleştirmen için, Montaigne'in *Denemeler*'i İncil, Kuran, Dante ve Shakespeare ile yarışan kutsal bir kitap statüsündedir. Rabelais ve Molière dahil olmak üzere bütün Fransız yazarları arasında ulusal bir kültürle en az sınırlanmış olanıdır ama aynı zamanda Fransız zihniyetini yaratmada en çok rol oynayan yazarlardandır.

Montaigne'in pek sık bahsetmediği annesi, İspanyol Yahudi bir aileden geliyordu; din değiştirmiş, ikinci sınıf vatandaş statülerini İspanya'da bırakmış ve Bordeaux'ya yerleşmişlerdi. Montaigne bir Katolik olarak kaldı; kardeşlerinden bazıları Kalvinist oldular. Nasıl bir yazar olursa olsun, onu dini bir yazar olarak adlandırmak grotesk olurdu. Montaigne'in eserlerinde her bir İsa referansına karşılık bir düzine Sokrates referansı vardır. Montaigne'i liberal Katolik bir yazar olarak görmekte ısrar eden tek araştırmacı olan M. A. Screech bile Montaigne için şu vurguyu yapar: "İlahi güç, insanın kendini en rahat hissettiği doğal düzeni bozmadan insan hayatına dokunmaz."

Toplumun önünde olan bir insan olarak (büyük ölçüde kendi arzusu dışında) Montaigne, yetişkinliği boyunca Fransa'da yaşanan dini iç savaşlarda taraf tutmayı reddetmişti. Onun kişisel bağlılığı Gascon arkadaşı, Paris ve krallığı sağlama almak için IV. Henry gibi Katolikliğe dönen Protestan Navarre'li Henry'yeydi. Eğer sağlığı daha iyi olsaydı Montaigne büyük ihtimalle IV. Henry'nin danışmanı olması için yaptığı teklifi kabul ederdi fakat kaderin başka bir planı vardı ve *Denemeler*'in yazarı normal bir vatandaş olarak 59 yaşında yaşamını yitirdi.

Eseri Avrupa'da zaten çok meşhurdu ve popüleritesiyle etkisi hiç azalmadan devam etti. Eğer çekinceli olarak ortaya attığım kehanet doğruysa ve yeni bir Teokratik Çağ'ın doğuşundan sadece bir on yıl ya da daha az uzaktaysak, en azından bir süreliğine Montaigne ortadan kaybolacaktır. Onun gücü tamamen erkek okuyucunun onunla özdeşleşmeme konusundaki yeteneksizliğine bağımlıdır. Erkek şovenizminde Freud'u kat kat geçen Montaigne'i feministler affedecek gibi görünmüyor; Freud kadınları çözülmez bir gizem olarak ilan etmişti fakat Montaigne için ortada bir gizem yoktu. İnsana değer verdiği anlamda kadınlar tam da insan değildi; o kadınları tamamen doğa ile özdeşleştirmişti. Ama yine de kendi dönemi için bile kimin suçlu olduğunu bilmemesi imkânsızdı, bunun için fazlaca bilgeydi. Bu onun yüksek derecede cinsellikle dolu denemesi "Vergilius'un Bazı Şiirleri Üstüne"de üstü kapalı olarak vardığı bir sonuçtu:

> Ben erkeklerle kadınların aynı kalıptan olduğunu söylüyorum; eğitim ve adetler dışında, fark çok da büyük değildir. Platon, devletine her iki cinsi de ayrım yapmadan bütün çalışmalara, alıştırmalara, görevlere, savaşla ve barışla ilgili işlere çağırır. Filozof Antisthenes de onların erdemi ile bizimki arasındaki farkı ortadan kaldırmıştır. Bir cinsi suçlamak onu mazur görmekten çok daha kolaydır. Eski deyişte olduğu gibi: Tencere dibin kara, seninki benden kara.

Bu bölümde, bence Montaigne'in en iyi yorumcusu olan merhum Donald M. Frame'in harika çevirisinden alıntılar yapacağım. Frame, Montaigne'in şekilden şekile giren merkezini, onun yavaş yavaş hepimizin, erkek hümanistler dahil olmak üzere aynı sürüden geldiğimizi anlamasına verir. Demokratik Çağ'ın sonuna doğru tökezleyerek gelirken pek de sarsıcı bir buluş sayılmaz bu. Frame; "Fakat bu 1590 yılında eğitimli bir yazar için oldukça radikal ve anti hümanistti," diye ekler.

1590 yılında Montaigne'de başka nelerin radikal olduğunu anlamak için onu, kendisinden 30 yıl sonra 1623'te doğmuş Fransız bilim insanı ve dini yazar Blaise Pascal ile yan yana getirmeyi öneriyorum. Pascal, Montaigne'den endişe ve kırgınlıkla söz eder ve Montaigne'in Katolikliğinin onun şüpheciliği üzerine kurulduğunu anlamayı reddederdi. Platonik görüntülerin dünyasında Montaigne, sadece değişkenlikle karşılaştığından Katolik Tanrı'nın değişmez ve bizim bilgimizin ötesinde olduğuna dair bir inancı savunmakta güçlük çekmez. Onun Tanrısı gizli değildir fakat ulaşılmazdır; böylece bizler Tanrı'nın bir hediye olarak bize gelmesini sonsuza kadar sabırla bekleriz. Bu arada doğal insanlar olarak yaşarız ve yaşadığımız dünyadan şüphe ederiz. Buna karşın Pascal'ın Tanrısı hem gizlidir hem de ulaşılabilir. Bu paradoks, Racine'de olduğu gibi, trajedi için bir bağlam yaratır ancak Molière'de olduğu gibi komedinin alanına uyum sağlamaz. Montaigne, Molière için ne olduysa, Pascal da Racine için kesinlikle oydu: dramatik bir vizyon için bir uyarandı. Montaigne'in kuşkuculuğu *Hamlet*'teki traji komediyi teşvik etmeye yardım etmiş olabilir fakat *Adamcıl*'daki ironik komediyi teşvik etmeye yardım etmesi çok daha kolaydır. Fransa'da Pascal ve Racine ile örneklenebilen trajik vizyon, Montaigne ve Molière'in Fransız komik vizyonu kadar kolayca ihraç edilebilir değildi.

T.S. Eliot'ın dogmatik neo-Hıristiyanlığı, onu Montaigne yerine Pascal'ı tercih etmeye itti. Bu muhtemel ruhani bir seçimdir fakat edebi yargı olarak desteklenmesi mümkün değildir. Eliot, Pascal'ın *Pensées*'sini takdim etmek utancını yaşamıştır. Bu eser, Montaigne'in kötü bir şekilde hazmedilmesidir; o kadar kötüdür ki birçok kişinin açıkça intihal olarak suçlayabileceği sınırdadır. Bazılarına göre Pascal, *Pensées* (Düşünceler) adlı eserini yazarken önünde Montaigne'in *Denemeler*'i açık duruyordu. Bunun doğru olup olmadığını bilmiyoruz ama bu Pascal'ın Montaigne'in eserini küskünce ve hazımsız bir şekilde yamyamca tüketmesi için uygun bir metafordur. Neredeyse Borges'in ilk hikâyelerinden "Pierre Menard, Kişot'un Yazarı" adlı hikâyesindeki durumdayız. Bu kez Pascal'ı Menard olarak ve Montaigne'i de Cervantes olarak düşünmeliyiz. İşte benim en sevdiğim yan yana getirmelerden biri, Pascal'ın 358. denemesi ve arkasından Montaigne'in "Deneyim Hakkında" adlı denemesinden muhteşem bir an:

> İnsan ne bir melektir ne de bir zorba ve melek gibi davranacak olanın zorba gibi davranması talihsizliktir.

Onlar kendilerinden dışarı çıkmak ve insandan kaçmak isterler. Bu çılgınlıktır; meleklere dönüşmek yerine canavarlara dönüşürler, kendilerini yükseltmek yerine alçaltırlar.

Montaigne'in revize ettiği ve kendi güçlü benliği yoluyla aştığı kaynakları vardır. Pascal'ın ise istemediği ama saplantı halinde geri döndüğü Montaigne'i vardır. Sonuç iki kez talihsizdir: Pascal hepimizi azarlar; Montaigne bazılarımızı idealize bir çılgınlıkla suçlar. Pascal bizi eylemlerimize indirger; Montaigne bizim öz varlığımızla ilgilidir. Neden Pascal Montaigne'e takmıştı? Eliot, Pascal'ın Montaigne'i yok etmek için çalıştığını ve başaramadığını çünkü Montaigne'i yok etmenin siste el bombası fırlatmak gibi olduğunu söyler. Eliot'a göre Montaigne, "Bir sis, bir gaz bulutu, bir sıvı, gizli bir elementir." Bu da kesinlikle şimdiye kadar yapılmış en garip Montaigne betimlemesidir. Eliot'ın bu metaforunun niyeti Montaigne'in "her insanın kuşkuculuğunu dile getirmekte başarılı olduğunu" söylediğinde ortaya çıkar. Şüphesiz bu her insan sözüne Pascal ve Eliot dahildir.

Bence bu tamamen yanlıştır ve Montaigne'in değerini bilmemek demektir. Onun özgünlüğü ve gücü sınırlı kuşkuculuğundan gelmez, onun kuşkuculuğu sonuçta Katolik bir kuşkuculuktur. Bütün ironik alçakgönüllülüğüne rağmen Montaigne, Hamlet gibi karizmatik biri olarak yazar. Bizi etkileyen şey Montaigne'in türemiş kuşkuculuğu değil onun özgün kişiliğidir; şimdiye kadar bir yazar tarafından eserinin konusu olarak ortaya konmuş ilk kişiliktir. Walt Whitman ve Norman Mailer, dolaylı olarak Montaigne'in soyundan gelir ve Emerson ve Nietzsche de onun doğrudan evlatlarıdır. Onun mahvedicisi olabilecek Pascal, Montaigne'in gayri ihtiyari kurbanlarından biridir. Ne sis ne bir sıvı, ne de gaz, Montaigne tamamen doğal insandır ve bu haliyle Pascal ve T.S. Eliot gibi umutsuzca lütuf için yalvaranlara bir saldırıdır. Bu iki yazar da komedi yazarı değildir ama ikisi de hatırı sayılır ironistlerdir.

Frame'in Montaigne çalışmasının adı gayet uygun bir şekilde *Montaigne'in İnsanı Keşfi*'dir. 16. yüzyılın sonları bu keşif için geç bir zaman gibi görünse de Montaigne'e gerçek bir öncü belirlemek Freud'a bir öncü bulmaktan daha zordur. Montaigne her şeyi neşeyle Seneca ve Plutarkhos'a atfeder ve onları kendisine malzeme bulmak için altüst eder. Montaigne kesinlikle özgündür; ondan önce kendini bilme, bu kadar iyi ve böylesine tam bir şekilde ifade edilmemiştir. Montaigne neredeyse hiçbir zaman günümüzdeki olumsuz anlamıyla çekingen biri olmamıştır. Montaigne 850

uzun sayfa boyunca kendinden söz eder ve biz daha çoğunu isteriz çünkü o, düşünme ve okuma fırsatı, isteği, yeteneği olan herkesi temsil eder.

Bu onun yeteneğiydi, karizmasıydı ve bunu açıklamak çok zordur. Bunu çok iyi bir şekilde görmüş olan Emerson ve Montaigne araştırmacıları da açıklayamadılar. Benim bildiğim en iyi ipucu, Montaigne'in daima aklında olan Platon'un Sokrates'idir. İsveçli tarihçi Herbert Lüthy, Montaigne'in tamamının onun cümlelerinin en sıradan olanlarından birinde olduğunu düşündü: "Kedimle oynarken benim onunla eğlendiğimden çok onun benle eğlenip eğlenmediğini kim bilebilir?" Bu perspektivizmden bir adım ilerisidir, hatta daha iyisi, oyuncu bir adımdır ve Sokratiktir. Ancak Platon'un Sokrates'i bir dualisttir, beden yerine ruhu yüceltir. Montaigne ise bir monisttir, ruhu tatmin etmek için bedenin zedelenmesini reddeder. Sokrates bile yeterli bir ipucu değildir; Montaigne kendi hakkındaki hakikati görmesi ve yazması için bu berraklığı nereden almıştır? Okuyucuların çoğu Montaigne'in en iyi denemesinin kitabının sonuna yerleştirdiği "Deneyim Üstüne" adlı denemesi olduğu konusunda aynı fikirdedirler. Eğer başarabilirsem, Montaigne'in sırrını çözmek için bu denemeye dönüyorum.

Emerson'ın en iyi denemesinin adı da " Deneyim"dir ve belirli bir noktasında –benim en sevdiğim yerinde– ustası Montaigne'den öğrendiği şeyi belagatle ortaya koyar: "Şeyleri kendine has özellikleriyle ya da kendi mizah duygumuzla karışmış olarak görmek ihtiyacımız hakkında ne söylesek azdır. Bu ihtiyaç, kendi kendine güvenmeyi ahlaki değerlerin başına yükseltir. Her ne kadar utanç verici olsa da bu yoksulluğumuza sıkı sıkı tutunmalıyız ve her eylemin sonunda benliğimizi daha canlı bir şekilde yenileyerek eksenimize daha da sıkı bir şekilde sahip olmalıyız."

Buradaki "yoksulluk", daha sonra Wallace Stevens'ın şiirlerinde de olacağı gibi hayali bir ihtiyaçtır. Montaigne'in "yoksulluğu", *Denemeler*'in okuyucularına olan hayali ihtiyacı neydi? İhtiyaç ve karizma birlikteydi ve onun bizim hakkımızdaki planlarının nedeniydi. O, kendisinin ve bizim melankolimizden korkar ve kendi bilgeliğini her ikisine de çare olarak sunar. Montaigne'in melankolisi kanonsaldır ve bilgeliği de öyle olmuştur. Kanonsal melankoli hakkında en sevdiğim özet Maggie Kilgour tarafından *From Communion to Cannibalism (Komünyondan Yamyamlığa)* adlı eserde verilmiştir:

> Yıldızların etkisi kuramlarıyla birlikte dışsal güçlerin bedene işlemesi olan melankoli, şiirsel etkilenme kuramlarına doğru yönelir ve başından beri

özünde belirsiz olarak görülen sanatsal kişilik ile özdeşleştirilmiştir. Melankoli hem bir huy hem de bir hastalık olarak görülmüştür. Galen ve Aristo'nun birbirlerine zıt olan teorilerinin birleşmesiyle de hem bir lanet hem de bir kutsanma olarak görülmüştür. Melankoli hem bir dehanın hem de acımasız bir şeytanın işaretiydi; hem eski anlamda iyi ve kötü ruhların hem de daha sonraki modern anlamda doğuştan gelen özelliklerin işaretidir.

Melankoli ve sanatsal belirsizlik, büyük şair ve mahvolmuş melek, düşüşüne kadar Lucifer olan Milton'ın Şeytanı örneğinde olduğu gibi, kendi kendini yaratmış olmamaya duyulan estetik sıkıntı ile alakalıdır. Montaigne'de melankoli baştan beri merkezdedir. 1. kitaptaki 2. ve 3. denemeler "Üzüntü Üstüne" ve "Duygularımız Bizden Ötesine Ulaşır" yine de bize çok fazla bir şey söylemez. Montaigne'deki hakiki ya da olgun melankoli, yazarlığın belirsizliğini aşar ve acı ile ölümün büyük gölgelerine doğru döner. Montaigne'in hayatındaki başlıca, hatta neredeyse tek arkadaşlığı kendisinden iki yaş büyük olan Etienne de La Boétie ileydi. 6 yıllık yakın arkadaşlıktan sonra, La Boétie 32 yaşında aniden öldü. Belki de tekrar böyle bir acıyı yaşamak istemediği için Montaigne, bu ölümden sonra hayatında başka gerçek arkadaşlıklara izin vermedi. Ölümü, Düşüş'ten sonra gelen bir anomali olarak gören Hıristiyan anlayışı Montaigne'e uymaz. Hugo Friedrich'in gözlemlediği gibi Montaigne, Hıristiyan duruşu ile polemiğe girmeye luzüm görmez ama kendisi ile alakasız olduğu için onu görmemezlikten gelir. Montaigne'in Sokrates'e bağlılığına rağmen, ruhun ölümsüzlüğüyle ilgili Sokratik anlayışı paylaşmaz. Ölümden sonraki yaşamla ilgili Hıristiyan doktrinine de inanmaz. Hiçbir şey Montaigne'in 3. kitap 12. denemesi olan "Fizyonomi Üstüne"deki ölüme hazırlanmakla ilgili tavsiyesinden daha az Hıristiyan (ya da daha eğlenceli) olamaz:

> Eğer nasıl öleceğinizi bilmiyorsanız üzülmeyin; Doğa size tamamen ve yeterli bir şekilde o anda ne yapacağınızı söyleyecektir. O bunu sizin için mükemmel bir şekilde yapacaktır, sizin kafanızı yormanıza gerek yok.
>
> Hayatımızı ölümle ilgili endişelerimiz yüzünden sıkıntıya sokarız, ölümü de hayatla ilgili endişelerimiz yüzünden. Biri bize işkence eder, ötekisi bizi korkutur. Kendimizi hazırladığımız şey ölüm değildir; o çok anlık bir şeydir. Sonuçları olmadan, zararı olmadan çeyrek saatlik bir acı çekme herhangi bir kural, kaideyi hak etmez. Gerçeği söylemek gerekirse biz kendimizi ölüme hazırlanmaya hazırlarız.

Gerçeği söylemek, Montaigne için sonunda "Deneyim Üstüne"yi söylemektir. Hıristiyan ölüm anlayışını bu şekilde göz ardı etmenin ardından gelen bir sonraki ve son denemedir. Doğal kuşkuculuk doğal bilgiye yol verir ve bu da onu bilinebilenin sınırlarına ve Sokrates'e geri getirir: "İnsanın cehaletini iddia edişim kendi deneyimimdendir. İnsanın cehaleti, bence dünyanın okulunda en kesin gerçektir. Benim ya da kendilerinin cahilliği örneğinden kendi cahilliklerine karar veremeyenler, ustaların ustası Sokrates yoluyla anlasınlar bunu."

Cehaletin ötesine geçen şey Freud'un, egonun daima bedensel bir ego olduğu anlayışıdır. Montaigne bu gerçeği daha sanatsal bir şekilde ifade eder:

> Burada bütün karaladıklarımı benim hayatımın denemelerinin kayıtlarından başka bir şey değildir ve ruhsal sağlık açısından bu dediklerimin tersini yaparsanız bir önemi olabilir. Ama iş bedensel sağlığa gelince, kimse benden daha lüzümlu deneyimler veremez. Ben, bu deneyimleri sanat ya da teori ile bozulmamış, değiştirilmemiş, en saf halleriyle sunarım. Mantığın hüküm sürdüğü tıp konusunda, deneyim gerçekten de berbat bir durumdadır.

Mantık muhtemelen "varlığı" ilgilendirir ve Montaigne'in ısrar ettiği gibi, o varlığı resmetmez; yolculuğu resmeder ve bedensel sağlığımız sadece yolculuğun bir hikâyesidir. Deneyim yolculuktur; bu Shakespeare ve Molière'den Proust ve Beckett'a, Montaigne'den sonraki bütün edebiyatın felsefesi olacaktır. Montaigne kendi varlığını temsil etmek için yola çıktı ama benliğin bir yolculuk, bir geçiş, bir geçit olduğu hakikatini ortaya çıkardı. Eğer benlik bir hareket hali ise, benliğin tarihçisi her zaman "ne demek istediğini" hatırlayamaz. Bilgelik bilgi değildir çünkü kendi içinde yanıltıcı olan bilgi "ne demek istediği" kategorisine girer. Bilge olmak yolculuktan söz etmektir ve Montaigne'in daima bir benliğe sahip olmasına rağmen, benlik daima benliğe yolculuk eder, aynen tonun tona yol açtığı gibi:

> Kaçamayacağımız şeylere katlanmayı öğrenmemiz gerekir. Hayatlarımız, aynen dünyanın uyumu gibi zıtlıklardan ve farklı tonlardan oluşmuştur; tatlı ve sert, keskin ve düz, yumuşak ve yüksek sesli gibi. Eğer bir müzisyen sadece bir türü sevseydi ne söylerdi? Onları birlikte kullanmayı ve karış-

tırmayı bilmesi gerekir. Bizim de aynı şekilde iyilik ve kötülükle ne yapacağımızı bilmemiz gerekir. Varlığımız bu karışım olmadan imkânsızdır ve biri diğerinden daha az gerekli değildir. Doğal gereksinime karşı koymaya çalışmak katırıyla tekme atma yarışına giren Ctesiphon'un yanlışını taklit etmektir.

Bu tavsiyeyi kolayca kabul ettiğimi söyleyemem ama bilgeliğinin farkındayım. Yine de doğal gerekliliğe karşı koyan biri olarak bir katırla tekme yarışına girdiğim ve kaybetmeye mahkûm olduğum fikri benim canımı yakmaz. Montaigne'de bu, böbrek taşlarından çektiği sonsuz acıları açık yüreklilikle tartışmasına bir önsöz ve kendi zihni tarafından kendisine söylenmiş ironik bir avunma olarak verilir: "Fakat hasta olmaktan ölmezsin, hayatta olmaktan ölürsün. Ölüm seni hastalığın yardımı olmadan yeterince iyi bir şekilde öldürür. Ve artık öleceklerini düşündükleri için daha uzun yaşayan bazılarında hastalıklar ölümü erteler."

İroninin nereye kadar uzandığı belirsiz bırakılmıştır ancak denemenin son sayfalarına yaklaştığımızda, ironi deneyimi yükselir:

> Hayatın zevklerini özellikle kucaklamasıyla övünen ben, onlara durup baktığımda, rüzgârdan başka bir şey olmadıklarını görüyorum. Fakat bunda ne var? Biz hepimiz rüzgârız. Ve bizden daha bilge olan rüzgâr bile gürültü yapmayı, oradan oraya gitmeyi sever ve sabitlik, katılık gibi ona ait olmayan özellikleri istemeksizin, kendi işlevinden memnundur.

Montaigne burada aynı zamanda hem sınırlılığı hem de özgürlüğü ilan eder; hayatın zevkleri için, benlik için, *Denemeler*'i için. Sahip olmadığımız özelliklerde ısrarlı olmayarak biz de rüzgâr kadar bilge olabiliriz. Her ne kadar ironik olsa da, bu deneme benliğin, doğal zevklerin ve Montaigne'in eserinin bir savunmasıdır. Aynı zamanda hepsinin gelip geçici olduğunu da kabul eder. Ancak, denemenin iddia edeceği gibi, bu gelip geçici yolculukta uygun bir şekilde yaşamak yeterlidir:

> Bizler büyük aptallarız. "Hayatını boşa geçirdi," deriz; "Bugün hiçbir şey yapmadım," deriz. Ne yani, yaşamadın mı? Bu senin sadece en temel değil en şerefli işindir... Karakterimizi oluşturmak bizim görevimizdir; kitaplar yazıp savaşlar, ülkeler kazanmak değil. Sadece davranışlarda düzen ve sükûnet sağlamak. Bizim en büyük ve muhteşem şaheserimiz uygun bir şekilde yaşamaktır.

Bu sözler Montaigne ve onun ilk okuyucuları için özellikle önemliydi. Çünkü onların içinde bulundukları bağlam üçayaklı vahşi bir iç savaştı: Guise'lerin yürüttüğü Katolik birliği, Henry'nin yönettiği Protestanlar ve Valois krallarının sonuncusu III. Henry'nin başını çektiği royalistler arasında bir iç savaş. Düzen ve sükûnet şimdi de ulaşılması çok güç kavramlar ve bu pasaj hâlâ önemini korumaya devam ediyor. "Deneyim Üstüne" sonuna ulaşırken, bilgelik ironi ile yarışır. Sokrates, sevimli bir gözlemin ardından tekrar on numara bir övgüyle anılır: "Sokrates'in yaşlı halinde dans ve çalgı dersleri için zaman bulması ve bu zamanı iyi değerlendirilmiş bir zaman olarak düşünmesi gerçeğinden daha dikkat çekici bir şey yoktur." Hayatının son döneminde Montaigne, Sokrates'i taklit eder ve düsturu şudur: "Sahip olduğum hayat azaldıkça, onu daha dolu ve daha derin yaşamam gerekir." Buradan sıradan hayatın yüceltilmesine doğru ilerliyoruz. Bu, Pascal'ı hırsızlık yaparak revize edecek kadar rahatsız etti, fakat bütün bağlam düşünüldüğünde Pascal'ı unuturuz ve çok etkileniriz:

> Kendilerinden dışarı çıkmak ve insandan kaçmak isterler. Bu çılgınlıktır: Meleklere dönüşmek yerine canavarlara dönüşürler; kendilerini yükseltmek yerine alçaltırlar. Yüksek ve ulaşılamaz yerler gibi bu türden aşkın tabiatlar beni korkutur; Sokrates'de hiçbir şey benim için onun coşkunlukları ve şeytanına kendini kaptırması kadar zor hazmedilir olamaz ve hiçbir şey Platon'un ilahi dedikleri özellikleri kadar insani olamaz. Ve bizim bilimlerimize gelince, en yükseklere ulaşmış olanlar bana en aşağıda ve dünyevi görünür. Ve İskender'in hayatında kendi ölümsüzlüğünü hayal ettiği zamanlar kadar alçakgönüllü ve ölümlü bir şey yoktur. Philotas ona akıllıca bir cevap vermiştir. Jupiter Ammon'un onu tanrılar arasına yerleştiren kehaneti üstüne onu bir mektupla kutlamıştır: "Seninle ilgili olarak, bu beni çok mutlu etti; ama bir insanı aşan ve insani şartlarla mutlu olmayan bir adamla yaşamak ve ona itaat etmek zorunda kalanlara acıyorum."

Bu pasaj bence denemecinin sanatının sınırına dokunuyor; en iyilerin (Sokrates ve İskender) en kötü hallerinde onları reddetmesiyle yüce bir güce sahiptir. Yazarın melankolisini ve onun çelişkilerini artık aştık, Montaigne'in saygı duyduğu ancak insani bilgelik ile değerlendirip yargıladığı antik yazarlara karşı duruşunda geç kalınmışlık hissi yoktur. Frame'in dediği gibi Montaigne, hümanizmasını insanileştirmiştir ve bilgelik bizim elde edebileceğimiz kesin olan tek bilgiye bağlıdır: Nasıl yaşanır bilgisi.

Fakat bu şekilde ifade etmek Montaigne'i kaybetmek demektir ve başka yerden ulaşamayacağımız kanonsal bir bilgeliği tazelemek için onun yazılarına tekrar tekrar dönmemiz gerekir. "Deneyim Üstüne" adlı deneme akıllıca yazıldığı kadar önemlidir de çünkü onun olumlamaları başka hiçbir yerde duyulmayacak bilişsel bir müzikle temellendirilmiştir:

> Varlığımızdan haklı bir şekilde zevk almayı bilmek, mutlak bir mükemmellik ve gerçekten ilahi bir şeydir. Kendi şartlarımızı nasıl kullanacağımızı anlamadığımız için başka şartlar ararız, içerde ne olduğunu bilmediğimizden kendimizin dışına çıkarız. Cambaz ayaklarıyla kendimizi yükseltmeye gerek yoktur çünkü yine kendi bacaklarımız üstünde yürümemiz gerekir. Dünyanın en yüce tahtına da çıksanız, oturacağınız yer kendi kıçınızın üstüdür.

Aşkın özlemlere, inanç iddialarına, kendini gizleyen bir Tanrı'nın trajedisine yer vermeyen bu komik vizyon, Pascal'a oldukça acı çektirmiş olmalıydı. Yeni bir Teokratik Çağ'a doğru yuvarlanırken, Montaigne'in bu cümleleri bizim için kıyamet tellallarından kurtulmamızı sağlayan bir iyilik tılsımı olmalı. Montaigne, Batı Kanonu'nun merkezileşmesine yardım eder çünkü bireysel bir okur, Montaigne'i bir rehber gibi kullanarak ne kadar buruşturulmuş olursa olsun benliğe ulaşabilir. Freud'un ortaya çıkışına kadar hiçbir seküler ahlakçı bize bu kadarını vermemiştir ve bence Freud'a yapılabilecek en uygun övgü, onu Kaos Çağı'mızın Montaigne'i olarak görmektir.

En iyi romanı olan *Egoist*'te, Molièrevari bir yüksek komedi yazan Viktorya dönemi şair-romancı George Meredith, bir de *Komedi Üstüne Deneme* yazmıştır. Burada izleyicilerindeki yüksek ve orta sınıf öğelerin arasında tehlikeli bir şekilde konumlanmış, hem saraya hem de halka oynarken kalbi gizlice halkla olan bir Molière'i bize sunar. Bu büyük olasılıkla bir idealleştirmedir çünkü bir mobilyacının oğlu Molière, bir eldivencinin oğlu olan Shakespeare'den bile daha çok Aristokratik Çağ'ın komik oyun yazarı olarak görünür. Son döneminde Montaigne, hayatla ilgili duruşunu sıradan insanlarla özdeşleştirdi; fakat Molière, Shakespeare gibi kendi derin duyguları hakkında bize fazla ipucu vermez. Montaigne gibi, o da bir natüralist ve hatta belki de bir kuşkucudur ve kesinlikle Shakespeare kadar sekülerdir.

Aristophanes'in pragmatik tavrı sağduyulu Molière tarafından da paylaşılmıştır. Molière diğer açılardan Aristofanik ruhu bastırır çünkü bu XIV. Louis'nin sarayı için hiç de uygun olmazdı. Molière için Tanrı, pragmatik olarak onun yardımı ve desteği olmadan Moliére'in düşmanlarından ve Paris'in bağnazlarından kurtulamayacağı görkemli hükümdarı anlamına geliyordu. Güneş Kralı, Molire'nin olgunluk dönemi kariyerinin bir köşe taşıdır; diğeri ise bir oyun yazarı, aktör ve tiyatro grubunun başkanı olarak ömrünü verdiği tiyatroya adeta dini bir bağlılıktır. Molière, *Hastalık Hastası* (1673) adlı oyunun dördüncü kez sahnelendiği sırada ölmüştür. Çok hasta olmasına rağmen kendi yazdığı, sahnelediği bu oyunun başrolünde oynamıştı. Öldüğünde elli yaşındaydı ve ömrünün otuz yılını tiyatroya vermişti.

Bizim ölüme yaklaşmış akademik dünyamızda kanonsal yerinden etme gayet kolay bir işlemdir ancak sahnenin pragmatik alanında bunu yapmak daha zordur. Orada Molière, Shakespeare'den daha çok tehdit altında değildir çünkü tiyatro seyircisi, akademik birinin yapamayacağı gibi, her zaman tiyatrodan çıkıp giderek oyunu verebilir. Her ne kadar Molière, hakikatin muğlaklığını ortaya koyma konusunda Montaigne'i takip etmiş olsa da, Amerika'da hayatta kalma şansı bu nedenle Montaigne'den fazladır. Hakikatın muğlaklığını ortaya koymak da sosyal adalet adına akademiyi kuşatmış olan idelogların ve idealistlerin memnuniyetle karşıladıkları bir şey değildir. Eskileri gibi yeni püritenler de Montaigne'i ya da Molière'i kucaklamayacaklardır ama Molière'in durumunda bunun hiç önemi yoktur. Belki de hakikati muğlak bulanların çok az olduğu ve Montaigne'in Freud ile birlikte ortadan yok olmasının muhtemel olduğu başka bir Teokratik Çağ'a geçiş dönemimizde, o Montaigne'in kuşkuculuğunu canlı tutacaktır.

Molière'in komedilerinde, Montaigne'in denemelerinde olduğu gibi, hakikat daima muğlaktır, görecelidir, daima zıt gruplar, ekoller ya da bireyler tarafından tartışmalıdır. Molière'in bilincine ulaşabildiğimiz kadarıyla, evindeki bariz mutsuzluğu bir tarafa koyarsak, tiyatroya duyduğu güvenli bir inanç ona belli bir tarafsızlık, bir dinginlik vermiş olabilir. Aynısının Shakespeare için de doğru olduğuna inanmak isteriz. Bu iki üstün dramacı için böyle olup olmadığını bilmiyoruz ve belki de böyle olması gerekir. Yüksek komedi vizyonu, Molière'de olduğu gibi hiçbir şeyi gözden kaçırmadığı zaman, kesinlikle üzücü ve hatta korkutucudur. Molière'in *Tartuffe* ya da *Adamcıl* oyunlarını düşmanlarımın en berbat özellikleri kadar kendi en kötü özelliklerimi de düşünmeden okuyamam ya da seyredemem. Bun-

lar, Molière'de benim gördüğüm saplantılardır; fakat Ben Jonson'un güçlü grotesk karakterlerinin aksine, Molière'in fanatik karakterleri karikatürize edilmemiştir. Molière'in neredeyse eşsiz zekâsı benim "Kuralcı Fars" dediğim şeyi yaratmıştır. Bu bir oksimoron sayılabilir ve oldukça ikna edici bir oksimoron olabilir.

Jacques Guicharnaud Molière'in oyunlarının "herkesin hayatının bir romans, bir Fars, bir rezillik olduğunu gösterdiğini" böylece izleyicinin "kendinden şüphe etmemek için bir kötü niyet durumuna yönlendirildiğini" söyler. Aynı şekilde Molière'in en büyük eserlerinde ruhun "bir özgürlük yanılgısıyla beraber, özünde kötü" olduğunun kanıtlandığını söyleyerek devam eder. Bu biraz sert olabilir çünkü Molière'de Montaigne'den bir parça vardır ve bu da bize ruhta özgürlük yanılsaması ve kötülük dışında bir şey olduğu duygusunu verir. Bu daha sevimli özellik ne olursa olsun, Montaigne'den en büyük farkı, *Denemeler*'de yoğun bir şekilde görülen "geçiciliğin", Molière'de tekrarın gücü ile yer değiştirmiş olmasıdır. Montaigne değişir ama Molière'in karakterleri değişemezler. Onlar neyse o olmaya devam etmek zorundadır. Montaigne aynen Hamlet ve Iago gibi kendi kendini duyar; bu tam da Molière'in karakterlerinin yapmayacakları bir şeydir.

Ortak kanıya göre Molière'in şaheserleri, *Adamcıl*, *Tartuffe* ve nazım formunda değil nesir olarak yazılmış, komedi olarak düşünülmesi kolay olmayan bir oyun olan *Don Juan*'dır. *Don Juan*'ın, Molière'in başkahramanına hayranmış gibi oynandığını izlemiştim ama o şekilde pek işe yaramadı. Aynı oyunun Molière'in başkahramanı tamamen suçladığı şekliyle oynandığını da izledim, bu da pek işe yaramadı. *Adamcıl* ve *Tartuffe* daha sorunsuzdur ama yine de karmaşıktır. Eleştirmenler yüzyıllardır bunun böyle olduğunu söyleseler de Shakespeare'in bütün oyunları arasında *Hamlet* ile farklı bir yakınlığı olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyeceğiz. *Adamcıl* Alceste ile karakterlerinin en ilgincini yaratmış, yönetmiş ve oynamış olan Molière arasında bir bağ vardır; fakat bu bağ her ne olursa olsun bir özdeşlik değildir. *Adamcıl* oyununda hakikat nerdedir; Alceste hakkında ne düşüneceğiz ve ne hissedeceğiz? Molière'de hakikatın muğlaklığı kısmen Montaigne'in Molière üzerindeki ruhani etkisidir, fakat daha çoğu Molière'in kendi yüksek derecede özgün tavrının ürünüdür.

Adamcıl her şeyden önce şok edici bir canlılığa sahip bir oyundur; Molière bu oyunu yazarken şeytani bir güç tarafından ele geçirilmiş olma-

lıydı. Her okuduğumda ya da izlediğimde hızı ve enerjisi beni yeniden şaşırtıyor; baştan sona bir tür çılgın scherzodur. Richard Wilbur'un çevirisi baştan itibaren bu özelliği yansıtır:

PHILINTE
Şimdi ne oldu sana?
ALCESTE, oturarak
Lütfen beni yalnız bırak.
PHILINTE
Haydi haydi nedir? Bu kasvetli hava...
ALCESTE
Bırak beni dedim; huzurumu bozuyorsun.
PHILINTE
Hadi ama, dinle beni, kaba olma.
ALCESTE
Kaba olmayı seçiyorum bayım ve zor duymayı.

Alceste, arkadaşını bir tanıdığına kalpten bir selam verdiği için şiddetle reddederken, aynı zamanda oyun boyunca onu ayrıştıracak komik bir aşırılığı da yerleştirmiş olur. Oyunun her noktasında onun cevap yetiştirme enerjisi "kahramanca" ya da "delice" olarak adlandırılabilir çünkü aslında her ikisidir; fakat buna "Kişotik" demek bize yardımcı olmaz. Tartuffe ve Don Juan gibi Alceste de bağlamı için fazla güçlüdür; oyun bir salonda geçer. Tartuffe, Chaucer'ın Afnameci'si gibi dini bir ikiyüzlüdür, fakat onun heyecanı o kadar abartılıdır ki bazı eleştirmenler onu Bath'lı Hatun ve Falstaff gibi adı çıkmış vitalistlerle karşılaştırdılar. Don Juan'ın enerjisi garip bir şekilde Iago'ya benzer ve o da modern nihilizmin bir kehanetidir.

Molière'de, Shakespeare'in kişilikleri diğerlerinden yabancılaştırarak zenginleştirme eğilimine benzer ilginç bir diyalektik vardır. Enerjik belirsizliğin bedelinin herkesten ayrı kalmak olmasında Alceste, Tartuffe ve Don Juan, Hamlet, Iago ve Edmund'a benzer. Philinte, Alceste'nin Horatio'sudur, öte yandan Tartuffe ve Iago'nun sadece kurbanları vardır. Don Juan'ın uşağı Sganarelle vardır, Edmund'un ise sadece Goneril ve Regan ile yaşadığı çifte flörtü vardır. Atinalılardan bu yana başlıca iki oyun yazarının da kendimizi başkasıyla paylaşmak yerine insanlardan uzaklaşarak olumsuz da olsa daha canlı olduğumuzu ima etmesi beni biraz rahatsız ediyor; fakat Molière ve Shakespeare'in bu benzerliğinin kazara olduğunu da düşünmüyorum.

Alceste'yle ilgili hakikat neydi ya da onun müphemliği bizi sonsuza kadar kararsız bir durumda mı bırakıyor? Alceste'nin Amerikan şiiri olarak konuşabilmesi mucizesini başarmış olan Richard Wilbur, bana bir parça sert görünen dengeli bir değerlendirmeye sahiptir:

> Eğer Alceste'nin hakiki olana bir öfkesi varsa, ki gerçekten de vardır, bu maalesef onun bilinçsiz egoizmi tarafından kötüye kullanılmıştır... Espri anlayışı olmayan, öfkeli daha birçok insan gibi, kendisinden başka herkese karşı katıdır ve kendi idealine ulaşmayı başaramadığında bunu algılamaz... Etrafındaki insanlar gibi zamanın ahlaki çöküntüsünün bir kurbanı olarak, sürekli Onurlu bir Adam olamaz; basit, asil, tutkulu, kararlı, doğru dürüst bir adam olamaz. Onun ayrıcalığı bu idealin farkında oluşu ve bu ideale tam olarak uyamayacağını bilmesidir; komik hatası kendisini Kişotvari bir şekilde ideali ile karıştırması, dünyayı kendi kendini kandıran ve aşırı amaçları için çarpıtmasıdır. Öyleyse paradoksal bir şekilde, oyunda gerçek duyguların, dürüst ilişkilerin savunucusu olan kişi, en sahte, en gerçeklikten uzak, oyunun boş dünyası içinde herkesin kaçtığı boşluk ve yalnızlığa en yakın olan karakterdir. Kendi varlığına kendisini inandırmak için sürekli oyun oynamak, rol yapmak zorundadır.

Bu hem çok detaylı hem de çok parlak bir şekilde ifade edilmiştir ve Alceste'ye fazla bir şey vermez. Fakat bu hakikatin tamamı olamaz çünkü Molière /Wilbur'un izleyici/okuyucuları sürekli öfkeli olan Alceste'yi oyundaki diğer herkese tercih etmeye devam edecekler. Wilbur'dan yaptığım alıntının ilk cümlesindeki Alceste yerine Hamlet koyun ve bütün pasajı sanki Hamlet hakkındaymış gibi okumayı deneyin. Bazı noktalar pek uymayacaktır: Hamlet esprilidir, kendisine karşı çok serttir ve Kişotik bir özelliği yoktur. Fakat alıntıya devam ettikçe, Wilbur'un Alceste ile ilgili söyledikleri aslında Hamlet hakkındaki görüşleri de olabilir. Molière, Alceste'yi kendisinin bir eleştirisi olarak mı yazdı bunu pek bilemeyiz. Aynen Shakespeare'in Hamlet'te kendi özelliklerini temsil edip etmediğini bilemediğimiz gibi. Fakat bana göre Alceste, Molière karakterleri arasında bir Molière oyunu yazabilecek ahlaki zekâya sahip değildir ve oyun içinde oyunun yazarı olan Hamlet'in, *Hamlet* oyununu da yazabileceğini söylemek yeni bir şey değildir.

John Hollander, bir oyunun başkahramanının bir yergici olması durumunda ne olduğu hakkında yorum yapar. İkiyüzlü Tartuffe ve hovarda Don Juan bile bir tür yergicidir ama Alceste yergicilerin en yırtıcı olanlarından

biridir. Molière'in olağanüstü yeteneği ile komedisi yergisinden daha geniştir, böylece Alceste toplumun bir eleştirisi olur ve o da *Adamcıl*'da eleştirilir. Hollander'in içgörüsüne göre oyun, kendisini yergici başkahramanına karşı savunmalıdır; bu yüzden de Shakespeare, *Romeo ve Jüliet*'in trajedi olarak kalmasını sağlamak için Mercutio'yu bizim ilgimizi çok fazla çekmeden önce öldürmelidir. Alceste'yle ilgili eleştirel geleneğin en iyi olanını temsil eden Wilbur'a karşı, *Adamcıl* oyununun kendisini Alceste'den koruyor olarak görmemizi isterdim. Aynen *Hamlet* oyununun kısmen Hamlet'in vahşi zekâsına karşı bir savunma olması gibi. Alceste'de Wilbur'un söylediği bütün komik kusurlar ve daha da fazlası vardır, fakat onda ayrıca özgün bir toplumsal yergicinin ve bir ahlaki psikoloğun estetik ağırbaşlılığı vardır.

Alceste, bütün komik kusurlarına rağmen, sempatimizi ve hatta hayranlığımızı kazanır çünkü Shakespeare gibi Molière de benim sahnede çılgınlık durumuna gelmiş, dayanılmaz provakasyonlar yüzünden çok sinirlenmiş birini temsil etme estetiği dediğim şeyi anlamıştır. Tiyatro izleyenler ve okuyucular böyle bir temsille özdeşleşmeden duramazlar, belki de bunun nedeni hepimizin nihai olarak ölümün kaçınılmazlığı karşısında çılgına dönmemizdir. Alceste, hem öfkeli hem de aşırıdır ve o komedinin bir zaferidir. Wilbur'a göre, onun sürekli rol yapması, aynı Hamlet gibi, "kendi varlığına inanmak için" umutsuz bir girişimden daha fazlasıdır. Alceste'nin teatral yoğunluğu tehlikedeki insan varlığı üzerine öfkeli bir yergidir ve yine Hamlet gibi, Alceste'nin zihni huzursuz değil durmak bilmez bir zihindir. Her iki figür de çok düşünmekten ziyade çok iyi düşünürler ve ikisi de suçlandıkları bir bağlamda yaşayamazlar. Hamlet pasif bir şekilde ölümle flört eder; Alceste ise mutlak yalnızlığa kaçar. Sevdikleri kadınları reddetmeleri de bir başka benzerlikleridir. Fettan Celimene, yumuşak Ophelia ile aynı değildir fakat her ikisi de öfkeli yergiciler Alceste ve Hamlet'in sevdikleri ve dünya için imkânsız standartlar getirdikleri, kendilerinin asla ulaşamayacağı ölçütlerde ısrar ettikleri için reddedilmişlerdir. Bu, Molière'in komedisinde ve Shakespeare'in trajedisinde çok önemli bir unsurdur ve yergicinin kahraman olarak işlenmesinde ortaya çıkar.

Benim için Jacques Guicharnaud ile birlikte en yararlı Molière eleştirmeni olan W.G. Moore, oyunun yapısı yerine Alceste analizini merkez almaya karşı uyarır; bu da yine komedinin yergiciyi kapsadığını ima etmektir:

... burada Alceste'nin karakterinden çok daha fazlası aydınlatılmıştır; bu

bir meseledir, sert bir dünyada ilkelerin nasıl ayakta durdukları meselesidir. Bu harika oyunu bir karakter çalışması yapmak, onu kısıtlamak demek olur. Kibir, moda, kin, gelenekle ilişkili içtenliğin doğası sorunu gibi sorular oyunun yapısını ve düzenini şartlandıran soruların tamamıdır.

Fakat Moore, Alceste'nin ne kadar karmaşık olduğunu da görür; oyunun soytarısı aynı zamanda oyunun Hamlet'idir, asla tam olarak anlayamayacağımız bir figürdür o:

> Alceste, yaşadığı toplumun samimiyetsizliğine karşı geldiği için değil, daha ince bir anlamda komiktir. O, anti-sosyaldir çünkü ilkeleri adına kendisinin yararına olan eylem planlarını tavsiye eder... Alceste çok daha ilginç ve karmaşık bir şeyin sembolüdür.
> Molière'in kişileştirmesinin çeşitliliğini ve derinliğini ortaya çıkarmak için, bu anlaşılması güç özelliği görmeye çalışmak yerinde olur. Buna genel ve özel olanın birbirleriyle karıştırılması denebilir. Kendi dışındaki bir standarda göre eylemlerinin üstünü örtmek ya da savunmak insanın doğal bir eğilimidir. Bu türden bir genel standarda bağlı kalmamızın da kendi kendimize olan ilgimiz ve kibir yüzünden olduğunu görmekte başarısız oluruz...
> Ve kendisi bile farkında olmadan Alceste'nin istediği tanınmaktı, tercih edilmekti, ayrıcalıklı olmaktı... İnsanlardan kaçan âşık temasını dramatize ederken, Molière'in yaratıcı gücünün yoğunluğu onu kişisel, sosyal, etik, politik hatta teolojik açılardan Hamlet ile karşılaştırılabilecek, hayallerinin ötesinde bir figür yaratmaya yönlendirmiştir.

Fakat hepimiz genel ile özel olanı karıştırmaz mıyız? Ve oyuncu/oyun yazarı Molière de tanınma, tercih edilme ve ayrıcalık istemedi mi? Moore bile Alceste'ye karşı ahlaki yargıda bulunma hatasına düşer. Ama Molière'in kendisi bu hataya düşmez. Roman Fernandez, "Alceste, komik farkındalığını kaybetmiş bir Molière'dir," der. Fernandez'in söylediği gibi Alceste'nin sorunu aşırılıktır; o çok fazla erdemli, çok fazla mantıklı, fazla güçlü, hakikat hakkında fazla saldırgan ve kimsenin kaldıramayacağı kadar hazır cevaptır. Alceste, şairinin antitezidir: Molière'in, bir tiyatro adamı olarak, özel statüsü falan yoktu, düzgün bir cenaze töreni için bile hakkı yoktu. Koruyucusu ve hamisi XIV. Louis'nin maiyetinde biri olarak Molière, daima gerçek düşüncelerini gizlemek ve söylediğinden fazlasını ima etmek zorunda kalmıştır.

Alceste rolünü oynadığında bile, son derece profesyonel bir repertuvar

direktörü olan Molière, oyundaki üç kadın rolünün ayrıldığı karısı, sevgilisi ve sürekli onu reddeden aktris tarafından oynanmasındaki tuhaflığı fark etmiş olmalıydı. Alceste ile Molière arasındaki ilişki bizi şaşkınlığa düşürür ve bütün ahlakçı eleştirmenlere karşı dikkatli olmaya çağırır. Edebiyat eleştirmenlerinin Alceste'yi benim gibi sevmemelerine şaşırıyorum çünkü o her gün kötü şiirlerin seline kapılan eleştirmenler için çok etkileyici bir şekilde konuşur:

Bayım, bunlar çok ince işlerdir; hepimiz
Gerçek şiirsel ateşe sahip olduğumuzu duymak isteriz.
Fakat bir keresinde, adını burada söylemeyeceğim birine
Yazdığı dizeler hakkında dedim ki,
Bu beyefendinin ruhunu saran yazma istediğini
Kesinlikle kontrol etmesi gerek
İnsanın küçük hobilerini halka duyurma
İsteğine gem vurması gerek.
Kendi sanat eserini herkese gösterirken
Soytarıyı oynar çoğu zaman insan.

Bana göre Alceste'de karşı çıkabilecek tek konu, büyüleyici ve tamamıyla bir muamma olan Celimene'ye olan aşkının başarısızlığı olabilir fakat geleneksel olarak yergiciler evlilikten kaçarlar. Burada bile, ahlakçı eleştirmelere karşı Alceste'yi korumak istiyorum. Onlar Alceste'yi Don Juan ile özdeşleştirirler çünkü her ikisi de kendilerini erotik olan dahil olmak üzere her konuda mutlak uzman ilan ederler. Bazen modern eleştirmenlerin Molière'i Racine ile birleştirdiklerinden şüphelenirim ki bu da Montaigne'i Pascal ile birleştirmek kadar acayiptir. Bu şekilde, Martin Turnell *Klasik An* adlı eserinde Molière'i içinde yaşadığı zamana benzetir, bu da Racine'in Çağı haline gelir ve hemen arkasından da *Adamcıl* adlı oyun, başkahramanın sürekli bir isteri durumunda olduğu bir oyun olur. Turnell, "Düzenin yeniden kurulduğunu ve kulağı çekilmiş soytarının aklının başına getirildiğini söylemek boşuna olur," dediğinde ahlakçı eleştirinin mutlak indirgemeciliğini duyarız. "Nasıl bir aklı başındalık?" diye Alceste patlardı ve aklı başında izleyici ve okur da ona katılmak zorunda kalırdı. *Adamcıl*'ın muhteşemliği, eğer toplum aklı başında olsaydı ve sadece Alceste çıldırmış olsaydı tamamen ortadan kalkardı. Eğer Alceste'yi eleştirmenlerden koruyacaksak, onlara karşı Montaigne'e başvururum.

Hamlet'in bazı özelliklerinde Montaigne'e benzer bir kuşkuculuk bulmaya alışığız fakat eleştirmenlerimiz bize soytarı bir Hamlet sunmaz. Hamlet'in yüceliğe dokunamayan bir aktör tarafından oynandığını görmek korkunç bir deneyimdir fakat biz genellikle bu rolün altından kalkması için güçlü ve yetkin bir aktörü ümit ederiz. Alceste'yi yetersiz bir aktörün kendi kendini kandıran bir soytarı olarak oynadığını görmek tekinsiz bir şekilde kötü bir tiyatro deneyimidir. Eleştirmenlerin ahlaki krizleri oyuna, en azından İngilizce konuşulan ülkelerde, gerçekten zarar vermiştir. Alceste muhteşem bir aktörü talep eder. Molière'in kendisi ilk kez bu rolde başarıya ulaştığında böyle bir aktördü. Gelenek gösterir ki Molière tarafından yönetilmiş ve oynanmış Alceste, kendi kendine zarar veren bir soytarıdan çok daha fazlası olarak sunulmuştur. Eser, gücünü ve asaletini elden bırakmayan ancak kinci bir topluma değil, komedi ruhuna kurban edilen bir ahlaki yergiciyi hayal edebilecek bir yönetmeni ve aktörü talep eder.

Albert Bermel, oldukça hassas olan *Molière'in Teatral Zenginliği* adlı eserinde Alceste'yi sert bir şekilde yargılar. Bu yargılama normal ahlakçı nedenlerle değil Alceste'nin bir münzevi olduğu, Jakoben ya da reformcu olmadığı ve Celimene sonunda evlilik için kendini ortaya koyduğunda onu kabul edecek yüreği olmadığı içindir. Aynı fikirlerle, Hamlet de reddedilmeyi garantilerdi. Alceste, Hamlet kadar zeki değildir ancak ikisi de sıradan edebi karakterler değildir. Bermel'in dediği gibi Alceste "korkunç bir entelektüel ve ahlaki güce sahiptir" fakat hayran olunacak bir kişilik değildir. Alceste'ye Jean-Jacques Rousseau dışında kimse hayran kalmamıştır. Rousseau, Celimene'nin talibini kendisi gibi erdemli bir karakter olarak görmüştür. Anladığımız kadarıyla Celimene ve Alceste birbirlerine âşık değildir; bu da oyunun komik ruhuna uyar. Alceste sadece kendisini sever. Şüphesiz bu özelliği, Rousseau'nun ona karşı ilgisini artırmıştır.

Derin olduğu kadar sinsi de olan Molière, Alceste'de kendi antitezini yüceltmek istemedi fakat kaotik yüzyılımızda aristokrat ve *Adamcıl* karakterinin tahrik ettiği ahlaki eleştirinin onu eğlendireceğinden şüphe duyarım. Montaigne, Molière'e hakikatin pragmatik anlaşılmazlığını öğretti. Bu bir aktör için mükemmel bir dersti ve eğer taşıyabilseydi Alceste'nin yararına olabilecek bir dersti, ancak o bunu taşıyamadı. Molière'in yeteneğinin trajedi değil komedi olduğunu söyleriz ama en büyük komedilerin trajikomediler olmasa da yine de oldukça karanlık olduklarını kabul ederiz. Montaigne ve Molière, Lucien Goldman'ın *Gizli Tanrı* eserinde Pascal ve Racine'e at-

fettiği trajik vizyondan kaçınırlar. Dini bir hassasiyet, dini bir inançtan çok farklıdır, özellikle inancın hâlâ empoze edildiği bir dönemde. Dini hassasiyet eksikliği "Deneyim Üstüne" adlı denemenin yazarı ile *Adamcıl, Tartuffe* ve *Don Juan* oyunlarının yazarını birbirine bağlayan önemli bir bağ olabilir.

Güvenlik nedeniyle, bu bağ gizli kalmak zorundaydı fakat metaforik olarak her iki yazarın tıp mesleğini hor görmesi şeklinde ortaya çıktı. Molière'in doktorlar hakkındaki yergileri kurnaz bir şekilde tıp ve teoloji arasındaki benzerlikleri ima eder. Bu ima Montaigne'de üstü kapalı olarak verilmiştir. Frame'in Montaigne'de izlerini sürdüğü hümanizmden sıradan hayatın kutlanmasına geçiş hareketi, Molière tarafından tamamen özümsenmiştir. Molière'in ideal seyircisi, Montaigne'in hümanist ideali yerine koyduğu dürüst insanlardır. Montaigne'in özgünlüğü kendi portresidir, bu da bir komedi yazarının eserlerini yazabileceği bir malzeme değildir. Molière'in özgünlüğü farstan eleştirel bir komediye doğru gelişme göstermesindedir, bunun için de teatral olmayan bir katalizör gerekliydi. Sanıyorum Molière, Montaigne'den ipucu aldı fakat kendi portresini ters yüz etti. Alceste bu ters yüz etmelerin en büyüğüdür fakat başkaları da vardır ve onlar Montaigne'in tüm adam tanımını, bilerek güdük figürler temsil ederek takip ederler. Montaigne iradeyi yetiştirmeyi, kendine sahip olmayı öğretir; Molière ise iradeyi şımartmanın kendinden vazgeçme ve zararlı tutkulara götüren karanlık komedisini sunar. Çok güçlü ve hayranlık duyulacak biri olarak gördüğüm Alceste, Montaigne'in "Deneyim Üstüne" adlı denemesinin sonunda tembihlediği şeyi yerine getirmenin doğrudan sonucudur. Eğer kendinizden dışarı çıkmak ve insanlardan kaçmak isterseniz, çıldırırsınız. Kendinizi bir melek seviyesine çıkarmaz, bir canavara indirgersiniz. Sonunda çorak bir yalnızlığa kaçmayı isterken (metaforik de olsa), Alceste, Montaigne'in en çok korktuğu şeylerle flört eder.

7.

MILTON'IN ŞEYTANI VE SHAKESPEARE

Şimdilerde feminist edebiyat eleştirmenlerinin en derinden nefret ettikleri büyük şair olarak görünse de Milton'ın kanondaki yeri sabittir. John Dryden'la bir sohbetinde Milton, Spencer'ın onun "Büyük Orijinali" olduğunu biraz fazla kolayca itiraf etmişti. Bu ifadesinin Shakespeare'e karşı bir savunma olduğunu zamanla anladım. Shakespeare, Milton'ın hakiki ama gizli şiirsel endişe kaynağıydı ve aynı zamanda paradoksal bir şekilde Milton'ın kanonsallaşmasına yol açan şeydi. Bütün Shakespeare sonrası yazarlar arasında Goethe, Tolstoy ya da Ibsen değil de Milton, bir yandan Shakespeare'in gölgesinden kurtulmak isterken bir yandan da Shakespeare'in karakter temsili ve değişimlerinden en iyi şekilde faydalanmıştır. Shakespeare'in kendi karakterlerinin dışında edebi karakterlerin en Shakespeareci olanı Milton'ın Şeytanı'dır. O, büyük kötü kahramanlar Iago, Edmund, Macbeth ve Hamlet'in daha karanlık özelliklerinin varisidir. Milton ve (Milton'a çok saygı duyan) Freud'un ortak yönü Shakespeare'e borçlu olmaları ve ikisinin de bu borcu kabullenmemeleridir. Shakespeare'in gücünü kaldırabilmek ve kendi amaçları için dönüştürebilmek belki de Milton ve Freud arasındaki, Şeytan'ın Tanrı'ya karşı isyanı ile ruhun içindeki iç savaş arasındaki gerçek bağdır.

Christopher Marlowe, kötü kahramanı büyük ölçüde, İskitli bir çobanken dünyayı ele geçiren Tamburlaine (Timur) karakteri ile ve hatta daha fazlasıyla, Maltalı Yahudi, kötülüğün mizahçısı Barabas karakteri ile icat etmiştir. Marlowe'un muhteşem nihilistlerinden erken dönem Shakespeare canavarları, trajik mezbaha *Titus Andronicus*'dan Aaron ve kambur III. Richard'a doğrudan bir yol vardır. Bütün bu figürler John Milton'ın hassasiyetlerini etkilemiş olmak için çok ham figürlerdir. *Kayıp Cennet*'in Şeytanı'nın entelektüel nihilizmi Hamlet'in geniş bilincinin uçurumlarında başlar; fakat Milton'ın kötülüğe düşmüş meleğinin nihilist vurguları ilk önce Iago'dan duyulmuştur. Tanrısal generali tarafından göz ardı edilmiş, yaralı bir liyakat duygusundan mustarip Iago'dan.

Milton'ın bariz mitine göre Shakespeare "doğa" yı temsil ediyordu, yani her şeyin dahil olduğu bir çılgınlık ya da doğal özgürlüğü. Diğer taraftan Milton, cennete ulaşmak ya da en azından cennet temsiline ulaşmak için doğayı daha saf ya da daha iyi bir şekilde aşmayı temsil ediyordu. Fakat Milton'ın cennetine kimse uzun bir zaman dayanamaz; Milton'ın kendisi, tek başına bir parti ya da mezhep olarak, bir an bile dayanamazdı. *Kayıp Cennet* muhteşemdir çünkü epik olduğu kadar trajiktir; her ne kadar bize ışığın sahibi ve yıldızların başı sabahın oğlu Lucifer'in düşeceğini göstermeyi reddetse de Lucifer'in Şeytan'a dönüşmesinin trajedisidir. Cennetten düşmeden önce, o anda ve sonrasında Adem ve Havva'yı görürüz ama Şeytan'ı sadece düşmüş haliyle görürüz. "Trajik" olanı başka bir anlamda düşündüğümüzde *Kayıp Cennet*, Adem ile Havva'nın trajedisidir. Onlar, Şeytan'da olduğu gibi Shakespeareci özelliklere sahiptirler ancak onlardan fazla Shakespeareci iç benlik bahşedilmiş olan Şeytan'a oranla daha az ikna edici temsillerdir. Bu, Milton'ın *Othello* ve *Macbeth*'in yazarıyla olan problemli ilişkisi için bir ipucu olabilir. Bu oyunlar *Kayıp Cennet'i* en derinden etkilemiş oyunlardır. Shakespeare'in her şeyi dahil etmesini reddederken Milton, kötü karakterlerini kahramanlara adapte edebilmiştir. Aynı zamanda Tanrı ve İsa portrelerinde bundan tamamıyla kaçınmıştır ki bu portrelerin Shakespeare ile hiçbir alakası yoktur ve belki de bu nedenle dramatik karakterler olarak oldukça zayıftırlar. Milton'ın Tanrısı hakkında kesin olarak söyleyebileceğimiz tek şey, onun kendini beğenmiş, ukala, sadece kendini haklı gören biri olduğudur. Diğer yandan Milton'ın İsası daha önce de ifade ettiğim gibi, bir tür ilahi Rommel ya da Patton gibi, silahlı bir taarruzun liderine indirgenmiştir.

Milton henüz yedi yaşında bir çocukken Shakespeare ölmüştür. 1632 yılında Milton'ın "Shakespeare Üstüne" adlı şiiri yayınlandığında, Shakespeare öleli 16 yıl olmuştu. İngilizcede ve belki bütün dillerdeki en büyük şair olan Shakespeare ile Milton'ın endişeli ilişkisini düşünürken bu kronolojiyi hatırlamamız gerekir. Wallace Stevens'ın 1955 yılındaki ölümünden bu yana neredeyse 40 yıl geçti ama onun varlığı hâlâ çağdaş Amerikan şiirini etkilemeye devam ediyor. Shakespeare, Milton'ın zamanına tehlikeli bir şekilde yakındı. Milton'ın Shakespeare'e övgü olarak yazdığı şiir de gerçekte bir savuşturma hareketidir, özellikle de burada:

Hafızanın sevgili oğlu, şöhretin büyük varisi,
İsmini anmak için böyle zayıf bir şahide neden ihtiyaç duyarsın?

Sen ki bizi hayran bırakıp şaşırtarak
Kendine ömür boyu sürecek bir anıt kurdun.

Hafızanın oğlu ile esinlerin anası olarak Shakespeare, Milton'a da ilham vermiştir ama aşkın bir vizyona sahip olması için değildir bu ilham. Ampirik olarak "hayran bırakıp şaşırtmak" o zamanlar ve günümüzde Shakespeare'in herhangi bir şair üstündeki etkisini göstermek açısından doğrudur ancak bu özellikler Milton'ın istekleri arasında ikincil önem taşımaktaydı. Dante gibi Milton da ilahi bir şiir ya da pragmatik olarak üçüncü bir ahit yazmak istedi. Hayranlık ve şaşkınlık, hakikat ve derin hürmetten çok farklıdır. Shakespeareci "doğa", kutsal kitaplardaki ya da Miltoncu "vahiy"den çok uzaktır. Macbeth ve Şeytan kendi hayal güçlerinin kurbanlarıdır; bunlardan birincisi belki de kendi hayal gücüne ket vuran Shakespeare'de gizli kalmış bir endişeyi temsil edebilir, ikincisi ise açıkça Milton'ın hayal gücüne ve onun hoşnutsuzluklarına olan inançsızlığını yansıtır.

Protestan bir gelecek habercisi, aslında Protestan şairin ta kendisi olarak Milton, günümüzde *Kayıp Cennet*'in en güçlü bilim kurgu eserleri gibi okunduğunu bilse çok mutsuz olurdu. Ben bu şiiri tekrar tekrar okuyorum ve özellikle hayranlık ve şaşkınlıkla, Milton'ın başarısının tuhaflığından etkileniyorum. *Kayıp Cennet*'i eşsiz yapan şey onun çarpıcı bir şekilde Shakespeare'in trajedisi, Vergilius'un epiği ve İncil'in kehanetinin bir karışımı olmasıdır. *Macbeth*'in dehşet verici acısı, Aenid'in karabasan dünyası ve İbrani İncili'nin otoritesini ortaya koyuşuyla birleşir. Bu birleşimin herhangi bir edebi eseri dokuz kat derinlere gömmesi gerekirdi ancak gözleri görmeyen ve politik açıdan yenik düşmüş John Milton batmayacak biridir. Batı edebiyatında onunki kadar geniş bir vizyoner iradenin zaferi görülmemiştir. Milton'ın *Samson Agonistes* ve *Cennet Yeniden*'deki yenilgilerinden oldukça etkilendiğini hissederiz ancak *Kayıp Cennet*'te gizli başkahraman Shakespeare dışında bütün hasımlarını yener.

Kayıp Cennet'te okurun merkezi Şeytan olmalıdır. Bütün akademik yorumların şamar oğlanı olan ve yine de şiirin en büyük zaferi olan Şeytan. Bu kısmen Milton'ın 7. kitaptaki İbrani Yaratılış hikâyesini olağanüstü bir şekilde genişletmesiyle dengelenmiştir. Şüphesiz Şeytan yenik düşmüştür ama kötü kahramanlık işi bittiğinde Iago ve Macbeth de sonunda yenik düşmüştür. Goethe'nin şiirinde de Faust'un yükselmesiyle Mefisto yenik düşmüştür. Bu yenilgiler diyalektiktir ve okurun bakış açısının kontrolün-

de kimin kaldığına bağlıdır. Desdemona'nın ismini temize çıkarmak için kendi canını vermeye razı olan Emilia'nın davranışı karşısında şaşkına dönmüş olan Iago, nedenlerini kendisine bile açıklamayacak, bunun yerine işkenceyle ölecektir: "Şu andan itibaren, tek kelime etmeyeceğim." Şeytan da, onu en son gördüğümüzde, cehennemin yerlerinde tıslayan bir yılandır.

Milton'ın en acımasız editörlük eylemi ve aynı zamanda kendi kendini yaralayan bir eylem olan bu bakış açısına tam olarak değer vermeyiz. Bu Milton'ı kötü gösterir çünkü sanki şairin enerjisini ve tutku gücünü kötüye kullandığı için şeytandan öç alıyormuş gibi görünür. Shakespeare, Iago ya da Macbeth'den ya da diğer otuz sekiz oyundaki hiçbir karakterden öç almaz.

Burada Shakespeare'in farkını dramatik türden çok daha fazlası belirler. Tarafsızlığın bir mucizesi olarak Shakespeare ne inanır ne de inanmaz, ne ahlakçılık yapar ne de nihilizmi savunur. Bizim tüylerimizi ürpertse de Iago'dan zevk alırız. Milton ise bizi şeytandan zevk aldığımız için suçlu hissettirir, inanç ve bariz bir ahlakçılıkta ısrar eder. *Samson Agonistes*'i yazan geç dönem Milton'ı herhangi bir şeye inanıyor muydu, bu konuda şüpheliyim; Milton'ın şiirindeki İsa figürünü de pek anlamıyorum zaten. Amerikan dincilerinin İsası gibi, Milton'ın İsası da tam olarak çarmıha gerilmemiştir ve çarmıhtan olağanüstü bir çabuklukla kurtulur. Yeryüzüne 40 günden çok daha fazlası için yeniden dönmüş, ne çarmıha gerilmiş ne de gökyüzüne yükselmiş olan Amerikan İsası Milton'a Avrupalı İsa'dan daha fazla uyardı.

Miltonik ve muhteşem bir şekilde Şeytan, *Kayıp Cennet*'te yerini bulmuştur; rolünde ve kimliğinde usta manipulatör Iago kadar rahattır. Tabii ki sonunda her ikisinin de çöküşüne kadar. Iago'yu bütün karakterler üstünde sahip olduğu bir tür kontrolden bir diğerine ilerlerken hatırlarız ta ki mahvolmuş Othello'nun mutsuzluğuyla kendi yaratısı olarak bayram etmesine kadar. Şeytanı da isyanının görkemiyle ve bizim düşüşümüzü hazırlamasının kurnazlığıyla hatırlarız. İkisinin de paylaştığı gurur, Marlowe'un Shakespearece geliştirilmiş halidir ve Shakespeare'in havarisi John Webster tarafından *Beyaz Şeytan*'da en iyi şekilde ifade edilmiştir. Kötü kahramanlardan biri, en son sahnede cesetlerle kuşatılmış bir şekilde kendisi de ölürken, büyük bir coşkuyla haykırır: "Bu karanlık eseri ben çizdim ve benim en iyi eserimdir!" Karanlık eserlerin yaratıcısı olarak, Şeytan her şeyi Iago, Macbeth, Hamlet ve Edmund'a borçludur.

Her ne kadar bunun nasıl olduğunu anlamak zor olsa da Milton'ın bu

borcu bilinçli olarak kabul etmediğini varsaymak durumundayız. Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çelişik duygularının Milton tarafından temsili, Freud'un ilk çelişik duyguları ifade etmesi gibi tamamıyla Shakespeare'dendir ve Iago'nun Othello'ya karşı duyguları ve Hamlet'in herkese ve her şeye, özellikle de kendisine karşı çelişik duygularından örnek alınmıştır. Çelişik duyguluk, Freud'un tanımına göre "ben"in üstünde olan süper ego ile "ben"in altında olan id'in ya da "o"nun bütün ilişkilerinin özüdür. Sevgi ve nefretin karışık ya da eşit duygulanımları, eşzamanlı olarak bu ruhsal etmenler ya da kurgular arasında gider gelir ve bu gelgit "ben"i, mutsuz ego'yu ya kurutur ya da boğar. Iago, Macbeth ve Şeytan bu çelişik duygululukla öylesine yönetilmektedirler ki artık ondan ayrılamaz durumdadırlar.

Savaş zamanı ile sivil hayat arasındaki farkı görmeyen Iago, *Othello* oyununun açıkça söylenmemiş uzun ön planında kendisini savaşçı Othello ile, Lucifer de Milton'ın Tanrısı ile özdeşleştirmiştir. Şeytan kendisinin "yaralanmış bir liyakat duygusu" olarak adlandırdığı şeyden acı çeker. Tanrı onun yerine İsa'yı seçmiştir. Iago da aynı dertten mustariptir. Bir yabancı olan Cassio, onun yerine Othello tarafından ikinci adam olarak seçilmiştir. Othello'nun savaş görmüş, tecrübeli bayraktarı, Othello'nun renklerini, onurunu taşıyan Iago göz ardı edilmiştir. Büyük olasılıkla deneyimli Othello, savaş ile barış arasındaki sınırları bilmesiyle muhteşem Othello, sadık bayraktarının bu sınırları aşmama konusunda güvenilir olmadığını anlamıştır. Teolojik olarak belirlenmiş olan Şeytan'ın durumu ise Iago'nun durumundan çok daha problematiktir. Neden Milton'ın Tanrısı meleklerin başı Lucifer yerine İsa'yı oğlu ilan etmiştir? Ve Lucifer tam olarak nasıl Şeytan durumuna düşmüştür? Eğer Lucifer başından beri göz ardı edildiyse, neden Tanrı İsa'nın yüksek konumunu açıklayana kadar onun hiçbir bilgisi yoktur?

Milton'ın Tanrısı'nın bizi bu konularda aydınlattığı söylenemez:

Dinleyin Ey Melekler, Işık Soyundan Gelenler,
Taht sahipleri, Prensler, Erdemliler, Güçlüler, dinleyin emrimi, bu emir
Her zaman geçerlidir. Bugün sizlere tek oğlumu tanıtıyorum
Ve o bu kutsal tepede mesh etti ve onu şimdi sağ tarafımda
Görüyorsunuz. Onu sizlerin başı olarak atıyorum ve ben bile Cennette
Onun önünde eğilecek ve onu Efendi ilan edeceğim: vekilim olarak o

Yerinde sabit kalacak, birleşmiş bir tek ruh olarak,
Sonsuza kadar mutlu olacak; ona itaat etmeyen bana karşı gelmiş olacak,
Tanrı'nın Kutsal gözünden uzaklaşacak ve kefareti bile
*Kabul edilmeden en derin ve karanlık çukura düşecektir.**

Bu kesinlikle geleneksel Hıristiyan doktrinidir fakat şiirsel olarak kabul edilebilir mi? Bu katı ve keyfi açıklamayı rahmetli Sir William Empson'un mantıklı gözlemini hatırlamadan okuyamam. Buna göre Tanrı, problemlerin çıkmasına neden olmuştur. Aynen *The Book of Job*'da Şeytan'a Job'un sadakatini ve dürüstlüğünü övmesi gibi. Buradaki hayal gücünün kusuru sadece Tanrı'nın tehditkâr gücünün onun tehditlerini atıp tutma olarak duymamızı engellemesidir. Kimse daha sadakatsizlik etmeden çok önce, sadakatsizlik İbrani Tanrısı'nın bir takıntısıymış gibi görünüyor. Yahveh'in erken dönem tarihini tam olarak bilemiyoruz ancak buna göre potansiyel bir sadakatsizlik endişesinin yalnız bir savaşçı-tanrının, birçok tanrıcık arasında, kendisini nasıl yüce bir figür olarak ortaya koyduğuyla ilgili gizli hikâyeyle alakalı olduğunu ima eder. Ancak şair Milton için böyle bir erken tarih yoktur. Bu da savaşçı-tanrı Othello'nun Desdemona'yı nasıl kazandığı ile ilgili gençlik zamanına ait romantik hikâyelere benzer bir şeydir.

Cumhuriyetçi Milton, onun Tanrısı konuştuğunda bizim zorbalık retoriği duyduğumuz hissini büyük olasılıkla reddederdi çünkü Protestan Tanrı, *Kayıp Cennet*'in yazarı için tek meşru hükümdardır. Yine de Milton, Tanrı'yı Davut ya da Süleyman ve hatta J Yazarın Yahveh'si gibi değil I. James ya da I. Charles gibi konuşturur. Milton'ın Tanrısı'nda çok yanlış olan bir şey vardır; Ataerkil İlah'ın Savaş Arabası'nda ilahi bir atağı yöneten savaşçı Mesih'inde de yanlış olan bir şey vardır. Othello'nun otorite retoriği Milton'ın Tanrısı'nınkinden çok daha ikna edicidir: "Kılıçlarınızı keskin tutun, çiğ onları paslandırmasın." Iago'nun karşısındaki güç böyle bir şeydir ve bu da onun zaferini Şeytan'ın zaferine göre daha muhteşem, daha mahvedici yapar.

Trajik Şeytan karakterinin Iago ya da Macbeth'den daha çok Cymbeline'deki Iachimo'ya benzer "küçük bir Iago" olduğunu söylemiyorum. Şeytan'ın şiirsel kusuru (ve bu onun estetik yüceliğiyle karşılaştırılınca çok küçük bir kusurdur) şaşırtıcı bir şekilde Milton'ın şiirinin Hıristiyan argümanını uygun bir şekilde dramatize edememesi ya da bunu reddetmesinin

* John Milton, *Kayıp Cennet*, çev. Enver Günsel, Pegasus Yayınları, İstanbul, 2012, s. 118.

sonucudur. Hıristiyan olmayan Goethe ve Shelley'nin yaptığı gibi İspanyol Altın Çağı dramasına ve özellikle de Calderón'a ilgi göstermiş olsaydı bundan çok fayda görürdü ancak şüphesiz oradaki Katoliklik onu engelledi. Kayıp Cennet'te Tanrı ve İsa'nın Milton'ın dehasına ket vurmadığını düşünmek zordur. Bu düşünceyi ifade etmekte *Cennet ve Cehennemin Evliliği* adlı eserinde William Blake benden önce davranmıştır.

Milton'ın muhteşem şiiri onun kendisine rağmen Shakespeareci kaldığını kanıtlar. Onun Şeytanı, Iago'nun ontolojik nihilizmini Macbeth'in beklentisel fantezileriyle birleştirir ve onu da Hamlet'in konuşma eylemine duyduğu nefretle taçlandırır. Kelimelere dökebildiği her şey Şeytan'ın kalbinde çoktan ölmüştür, aynen Hamlet'te olduğu gibi. Şeytan, Iago'nun bir trajediyi kurgularken duyduğu estetik gururun bir türü ve Macbeth'in her gaspın sadece zavallı bir oyuncu için kaçırılmış bir işaret olarak sonuçlanmasından duyduğu kızgınlıkla motive olur. Şeytan'ın içine düştüğü durumdaki muhteşem dramatik ögelerin hepsi Shakespeare yaratılarıdır. Şeytan'ın sadece kendi kendini duyup, söyledikleri üzerine düşündükten sonra değişme eğilimi de Shakespeare'dendir. Ancak Milton, Şeytan'ın Lucifer'den dönüşümünü temsil etmekten kaçınır. Eğer metni araştırırsak, dönüşüm (metamorfoz) anlarından en önemlisinin metinde olmadığını görürüz. Tek bulabildiğimiz pek de dost canlısı olmayan baş melek Raphael'in ilginç bir kısa ahlak dersidir:

... ancak öyle uyanmadı
Şeytan, ona böyle deyin artık, önceki ismi
Artık Cennet'te duyulmaz; o ki ilklerdendi,
Birinci baş melek olmasa da, gücü büyüktü,
Sevilir ve sayılırdı ama Tanrı'nın Oğlu'na
Olan kıskançlığıyla, Babası onu onurlandırıp
Mesih Kral yapınca, kibrinden dayanamadı
*Gördüğüne ve kendini dışlanmış hissetti.**

Bu hiç de Shakespeareci olmayan bir kaçınmadır; bizler bu durumun dramatize edilmesini duymak isteriz. Shakespeare'den kaçarken Milton, kötü karakterinin dönüşümünün dramatik anını bastırır. Zaten Raphael hatalıdır; kendisini dışlanmış hisseden Lucifer'dir ve Lucifer'in şimdi Şeytan isimli biri olduğunu söyleyen dize de bizi rahatsız eder. Shakespeare,

* A.g.e.

Iago ve Macbeth'i bizim gözlerimizin önünde geliştirir, öte yandan Milton, Hıristiyan olan okuyucunun hikâyeyi kazanan tarafın bakış açısından anlatılmış şekliyle kabul edeceğimizi farz eder. Bunun gibi birçok an *Kayıp Cennet*'in bile çöküşüne neden olur ama Shakespeareci Şeytan'ın kendi bakış açısını anlatmak üzere gelmesiyle tekrar canlanır:

Demek bizi O yarattı diyorsun, öyle mi?
Ve şimdi de bu görev Baba'dan Oğla geçiyor ha? Yeni ve garip
Bir görüş bu! Bu doktrinin nerden çıktığını öğrenmemiz gerekir;
Bu yaratılışı kim gördü? Sen Yaratan'ın seni yarattığını hatırlıyor musun?
Şimdikinden başka türlü olduğumuz bir zamanı hatırlamıyoruz biz,
Bizden önce kim olduğunu, nasıl yetiştiklerini de bilmiyoruz.
*Bizim gücümüz kendimize aittir.**

Bu şiirsel ve insani pragmatik gerçekleri ima eden bir bakış açısıdır; Hıristiyanlığın sözde hakikatlerinin kolayca bastıramayacağı bir bakış açısı. Şeytan'ın buradaki dramatik ironiden zevk aldığı açıktır ama bu cevap beklemeyen soruların içinde ironiden fazlası vardır. Bu dizeler Iago'nun acımasız sözlerinin düzenini takip eder ve *Kayıp Cennet*'in okuyucusunu bir anlığına Othello'ya döndürürler. Othello gibi, taraflılığı bariz olan ama karşı koyulması imkânsız bir dilin karşısında şaşkına dönerler. Şeytan'ın, Iago ve Macbeth'den daha ve ince bir şekilde Hamlet'ten öğrendiği şey negatif bir enerjidir. Bu olumsuz enerji ikna edicidir çünkü safi ısrarın ötesinde bir şeydir ve haz ilkesinin ötesinde kalıcı bir itkiye işaret eder. Her şeyi icat etmiş olan Shakespeare, Hamlet'ten, Iago ve Edmund yoluyla Macbeth'e giden akımda Batı nihilizmini yaratmıştır.

Belagati muhteşem de olsa Şeytan, yine de bizim merkezimizdeki hiçliğin Shakespeare tarafından keşfedilmesinin bir tekrarıdır. Hamlet bize kendi içinde aynı anda hem her şey hem de hiçbir şey olduğunu söyler, Iago ise daha derin uçurumlara gider: "Ben ben değilim." Bu Aziz Paul'un "Tanrı'nın rahmeti ile ben neysem oyum," sözünün bilerek ters çevrilmesidir. "Şimdikinden başka türlü olduğumuz bir zamanı hatırlamıyoruz biz," ama şimdi hiçbir şeyiz. Ontolojik olarak, Iago içi boş bir adam olduğunun farkındadır çünkü savaşçı-tanrı Othello, tek varlık bahşedici, onu görmez-

* A.g.e., s. 122.

den gelmiştir. Şeytan da görmezden gelindiğinde, kendi kendini yarattığında ısrar eder ve onun yerini alma niyetinde olan yaratıları mahvetmek için yola çıkar. Iago, daha kudretli bir şekilde, Tanrısını mahveder ve onun kabul ettiği tek gerçekliği ve değeri kaosa indirger. Diğer taraftan, zavallı Şeytan, Tanrı'yı mahvetmeye değil sadece gücendirmeye teşebbüs edebilir.

Şeytani maharette Iago'nun Şeytan'ı geçtiği çok açıktır ve eğer kendisine Shakespeare'in etkisiyle doğrudan yüzleşme izni vermiş olsaydı, bu durum Milton'ın umutsuzluğa kapılmasına neden olabilirdi. *Kayıp Cennet* ortaya çıkmadan önce Milton, bir epik yerine *Kayıp Cennet* ya da *Cennetten Atılan Adem* adında bir trajedi yazmayı düşünmüştü. Şimdiki şiirde 4. kitap, 32–41. dizelerde yazanlar trajediyi başlatacaktı. Dicle Nehri'nin kaynağında Niphates Dağı'nın tepesinde Şeytan, Cennet Bahçesi'ne bakar ve Jakoben bir kötü karakterin aksanıyla Marlowecu hayalcilerin acısını hatırlayarak yakıcı güneşe doğrudan seslenir:

Ey bu yeni Dünyanın tek tanrısı gibi, muhteşem parıltınla
Hükmettiğin yerden bakan sen, sen çıktığında tüm yıldızlar
Saklanıyor, gözden kayboluyorlar, ben sana sesleniyorum,
Ama bunu dostça bir sesle yapmıyorum ve ışınlarından ne
Kadar nefret ettiğimi söylüyorum sana Ey Güneş, onlar bana
Bir zamanlar ne büyük ihtişam içinde olduğumu ve kibrim, hırsım
Yüzünden nasıl düştüğümü hatırlatıyorlar,
*Cennetin eşsiz Kralı ile Cennetteki savaşımı da.**

Cennetten Atılan Adem'in günümüze ulaşmış taslaklarında Şeytan adında bir karakter yoktur; sadece Lucifer vardır. Bu pasaj Şeytan'ın düştüğü karakter ile ilgili tek ipucumuzdur. Şeytan'ın Shakespeareci olduğu kadar Lucifer de Marlowecuydu; burada duyduğumuz Iago ya da Macbeth değil ama Tamburlaine olabilirdi. Tamburlaine'in retoriği gibi Lucifer'inki de abartılıdır; yücelik standart ölçüdür ve her şey ya yüceltme ya da küçültmeyle yargılanır. Güneş, sabahyıldızının yerini almıştır ve Lucifer başlangıçta onun yerini gasp edenin adını anmayı küçümser. İsmi söylemesi ise nostalji eziyetini başlatan şeye olan nefretiyle olur. Böylece Milton'ın temsil etmeyi reddettiği büyük değişime geri döneriz: Lucifer tam olarak ne zaman ve nasıl Şeytan olmuştur? Otuz beş kadar dize sonra, özgün konuşmaya muhtemelen sonradan eklenmiş satırlar en yakın cevabı verirler:

---

* A.g.e., s. 83.

Nereye uçacağım? Uçacağım yön Cehennem olacak; ben kendim Cehennemim; en derinlerdeyim ve daha da derinler beni,
Yutmak için bekliyor, önceki cehennem o zaman
Bana Cennet gibi gelecek.*

İlk dize bariz bir şekilde Marlowe'un Mefistosu'nu revize eder: "Neden burası cehennem, ben de dışında değilim." Fakat diğer üç dize Marlowe'un ötesindedir. Othello'nun Iago tarafından başlatılmış eziyetleri olmadan, Macbeth'in kendi fantezilerine doğru yaptığı olumsuz seyahat olmadan cehennemin ağzının muhteşem imgesi Milton için hazır olmazdı. Eğer *Cennetten Atılan Adem* ortaya çıksaydı, Lucifer Marlowe'dan çıkma bir rol olurdu; Şeytan ise Milton'ın ruhunda Shakespeare'in zaferinden ortaya çıktı. Marlowe bir karikatüristti ve Lucifer, Tamburlaine ve Barabas gibi mükemmel bir karikatür olurdu. Shakespeare mütemadiyen değişen, sonsuza kadar gelişen iç benliği icat etti. Benliğin en derin hali, her şeyi yutan benlik Hamlet'te ilk kez mükemmel halini bulmuştur, Şeytan'da ise av aramaya devam eder. *İnsanın Değişen Doğası*'nda Hollandalı psikiyatrist J. H. Van den Berg, Martin Luther'in gelişen iç benliği icat ettiğini söyler. Luther'de kesinlikle yeni bir içsellik vardır fakat Tanrı'nın bundan böyle Kanunu'nu içimize yazacağını söyleyen Jeremiah'in kehanetinden sadece derece olarak farklıdır. Shakespeare'in hassasiyetini Protestan ya da başkaldıran Katolik olarak karakterize etmeyeceğim. Her zaman Shakespeare'in olduğu gibi hem her ikisidir hem de hiçbiri ve belki de Lutherci içsellik Shakespeare'in insan bilinci anlayışını geniş ölçüde etkilemiştir. Fakat bence Shakespeareci benlikler Luther'inkinden hem tür hem de derece olarak farklıdır; aslında Luther'e kadar olan Batı bilincinin tüm tarihinden tür olarak farklıdır. Hamlet'in radikal özgüveni yüzyıllar atlayıp Nietzsche ve Emerson'ın özgüvenine eklenir, ardından hepsi en son sınırlarının ve bizim sınırlarımızın ötesine gitmeye devam eder.

Emerson'ın Shakespeare hakkındaki gözlemi geçerliliğini sürdürür: "Onun zihni şu anda bizim ötesini göremediğimiz ufuktur." Shakespeare'in öncelikle profesyonel bir oyun yazarı olduğunu hatırlatmakta ısrar eden indirgemeciler güzel bir Emerson ironisiyle karşılaşırlar: "Onun büyüsünün oyunları yeşil odanın illuzyonlarını bizim için bozar." Emerson'ın

* A.g.e., s. 84.

günümüzün Kültürel Materyalistleri ile Yeni Tarihselcilerine ne diyeceğini sadece tahmin edebilirim, fakat gerekli serzeniş zaten onun *Representative Men* (1850) adlı eserinde "Shakespeare; ya da Şair" bölümünde vardır: "Shakespeare'in tek biyografi yazarı Shakespeare'dir; o da içimizdeki Shakespeare dışında kimseye hiçbir şey söyleyemez." Milton'ın içindeki Shakespeare, Şeytan'ın en derinliklerinde, kendi benliği tarafından yenip bitirilmesi hakkındaki endişesindedir. Milton bu yok edici, yiyip bitirici vizyonu nasıl türetmiştir?

Bu türetmenin giriftliği Şeytan'ın hem Iago hem de mahvolmuş Othello; hem Edmund hem çıldırmış Lear; hem yüceltilmiş hem de aşağılanmış Hamlet; hem kral katili olmanın eşiğindeki Macbeth hem de cinayet ağında kendini kaybetmiş Macbeth olmasındadır. Lucifer'i çıkartıp bize sadece Şeytan'ı veren olgunluk dönemindeki Milton, belki de bilmeden kendi istediğinden fazla Shakespeareci olmayı seçti. Sıkıntıları ne olursa olsun Lucifer zamanla ilgili endişelerden, cinsel kıskançlıktan acı çekmezdi. Bunlar Şeytan'ın merkezindeki olumsuz yoğunluklardı. Şeytan'ın zamanla ilgili takıntısı Macbeth'inkinden türemiştir; Shakespeare'den sonra cinsel kıskançlıktan acı çeken hiç kimse –Milton, Hawthorne ya da Proust'da olsun– tamamıyla Shakespearesiz olamaz. Olumsuz enerjinin temsili Shakespeare'den önce var olmamıştır. Ondan sonra, Dostoyevski'nin nihilistlerinin damarlarında *Kayıp Cennet*'in Şeytanı'nda olduğu canlılıkla atar, fakat asla Miltonik ya da yüce bir seviyede değil.

Iago ve Şeytan'ın nostalji üzerine çalıştıkları iki ânı karşılaştırın, her ikisi de "bu gece parçasını ben çizdim ve o benim en iyi eserimdi" ilkesinin değişik varyasyonlarıdır. Birincisi Iago'dan, üçüncü perde üçüncü sahnede 321-33. dizelerdir. Desdemona'nın mendilini getirmekle görevlendirilmiş Emilia'nın çıkışı ile başlayan mükemmel bir hayale dalış, zaten mahvolmuş Othello'nun içeri girmesiyle kesintiye uğrar:

IAGO: Ben bu mendili Cassio'nun evinde yitireyim,
O da bulsun. Sudan şeyler bile,
Kutsal Kitap'ın kanıtları kadar sağlam
Delillerdir kıskançların gözünde.
Bu mendil işe yarayabilir. Arap
Verdiğim zehirle değişmeye başladı bile.
Tehlikeli düşünceler aslında zehirdirler;
Pek tatsız gelmezler önce;

Ama biraz karıştılar mı kana,
Kükürt ocakları gibi yanarlar: Demedim mi:

Othello girer.

İşte geliyor; ne haşhaş, ne adamotu, ne de
Yeryüzünün bütün uyku veren şurupları,
*Dünkü tatlı uykunu geri verebilir sana.**

Bunu Iago'nun havarisi Şeytan'ın paralel bir anıyla karşılaştıralım. 4. kitapta 366–85. dizelerde Şeytan, bir röntgenci gibi her şeyden habersiz olan Adem ve Havva'yı izler:

Ah! nazik çift, değişme zamanınızın yaklaştığını, tüm bu güzellikler
Kaybolup gidince ve kederli günler başlayınca ne olacağını
Düşünmezsiniz hiç, şimdi ne kadar mutluysanız o zaman da o kadar
Kederli, acılı olacaksınız: mutlusunuz ama bu mutluluk ne yazık
Ki pek uzun sürmeyecek ve sizin bu Cennetiniz böyle bir büyük
Acıyı engelleyecek kadar muhafazalı değil, bilin bunu.
Burası böyle bir düşmandan koruyamaz sizi, şimdi girildiği gibi,
Amacı olan bir düşman size rahatça ulaşabilecektir. Ben sizinle
Birlik, beraberlik olmak isterim, bundan böyle siz benimle beraber
Yaşayın, ya da ben sizin yanınızda olayım. Benim evim sizin
Cennetiniz kadar hoş olmayabilir, ama Yaratıcınız böyle istedi,
O bana bunu verdi ve ben de isteyerek verebilirim. Cehennem
Sizi kabul etmek için kapılarını ardına kadar açacak ve tüm
Krallarını karşılamaya gönderecektir; burası gibi dar değil
*Orası, çocuklarınızı da rahatça kabul edebilir.***

"İç insan" 1520'de Luther'in "Hıristiyan Özgürlüğü" kavramın-

* William Shakespeare, *Othello*, çev. A Vahit Turhan ve A. Turan Oflazoğlu, İz Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 68.
** *Kayıp Cennet*, s. 89–90.

dan doğmuş olsa da, Iago, oyunun yarısında Othello'nun iç insanının çökmesine neden olarak zafere ulaşır. Şeytan ise Adem ile Havva'nın içsel özgürlüklerinin son anlarına bakarak kendi zaferinin tadını çıkarır. Kurbanlarının içsel olduğu kadar dışsal görkemleri olmadan, Iago ve Şeytan bu kadar büyük ve korkutucu seviyede mutlu olamazlardı. Her iki alıntı da nihilist gücün yüceliğini sunar ve çizdiği gece parçasından duyduğu estetik gururu, tam bir mükemmelliği mahvedecek ya da mahvetmiş olmanın sadomazoşist nostaljisiyle özdeşleştirir. Şeytan'ın öncüsü Iago başarısından sonsuz bir haz duyar, diğer taraftan Şeytan tamamıyla ikiyüzlü pişmanlıkların eşiğindedir. Avantaj kesinlikle Iago'dadır çünkü onun yaptığı iş tam bir estetinkine daha yakındır. Iago'nun sözlerinde John Keats'i ve Walter Pater'i duyabilirsiniz:

Ne haşhaş, ne adamotu, ne de
Yeryüzünün bütün uyku veren şurupları,
Dünkü tatlı uykunu geri verebilir sana.

Diğer yandan Şeytan'da siyasi marifetle zorlama evliliklerin parodisini duyarsınız: "Birlik, beraberlik isterim."

Dramatik eleştirmenden politikacıya giden hareket bizi üzer ve Şeytan'ın Iago'nun dehası ve nihilizminden çok daha fazlasını paylaşmasını istediğimizi anlarız. Ama Milton ne yapabilirdi? Chaucer'ın Afnameci'sinde otantik ruhani nihilizm vardır fakat bu özellik Shakespeare'in, Marlowe'un kötü kahramanlarını vahşi ahlaksızlığın daha içsel bir şekliyle alt etmeyi nasıl halledeceğini görmesine kadar tam olarak geliştirilmedi. Toplumsal ve tarihi enerjiler Shakespeare'e olduğu kadar Shakespeare'in rakiplerine de açıktı ama açıkçası Shakespeare'e daha içsel enerjiler de açıktı. Shakespeare, Chaucer ve Marlowe'u nasıl kullanacağını ve nasıl dönüştüreceğini çok iyi biliyordu fakat hiç kimse, hatta Milton ya da Freud bile Shakespeare tarafından kullanılmak yerine onu nasıl kullanacaklarını ya da bu kadar geniş ve evrensel olan bir şeyi kendilerine ait bir şeye nasıl dönüştüreceklerini bilemedi.

8.

DR. SAMUEL JOHNSON: KANONSAL ELEŞTİRMEN

Batı edebi eleştirisinin izlerini, Aristoteles'in *Poetika*'sı ve Platon'un *Devlet* adlı eserinde Homeros'a saldırısı da dahil olmak üzere birçok kaynakta sürebiliriz. Ben bu izleri, Bruno Snell'in *Zihnin Gelişmesi* adlı eserinde söz ettiği gibi Aristophanes'in Euripides'e olan acımasız saldırısında buluyorum. Entelektüel bir faaliyetin bilinçli farstan (kaba güldürüden) ortaya çıkması ve şimdi de eğitim kurumlarımızı batıran çağdaş "politik" ve "kültürel" eleştirmenler ordusu tarafından ortaya konulan fars ile ölüyor olması korkunç bir şekilde manidardır. Batı Kanonu için hiçbir ağıt, kanonsal eleştirmen, kendisinden önce ya da sonra hiçbir ülkede eşi olmayan Dr. Samuel Johnson'ı takdir etmeden tam olamaz.

Johnson'ın Montaigne ve Freud ile ortak yönü, onların birbirleriyle ortak yönlerinden çok daha azdır. Kuşkucu ya da Epikürist bir mizaç Johnson'ın öfkesini uyandırdı; bu üçlü kimliğe kötü niyetle özenmiş olan T. S. Eliot'ın tersine o hakiki bir royalist, Hıristiyan ve klasikçiydi. Dr. Johnson'da kötü niyet falan yoktur, o muhteşem olduğu kadar iyidir ama aynı zamanda şaşırtıcı bir şekilde çılgınca, en yüksek seviyede tuhaftır. Bununla demek istediğim onun eşsiz, garip (ama muhteşem) kişiliğinden çok daha fazlasıdır. Dr. Johnson'ın kişiliği, bugüne kadar yazılmış en iyi biyografi olmaya devam eden Boswell'in *Johnson'ın Hayatı* adlı eserinde bize sunulmuştur. Johnson güçlü bir şairdi ve mükemmel bir düzyazı/ romans yazmıştı (*Rasselas*) fakat onun bütün eserleri (özellikle de edebiyat eleştirisi) özünde bilgelik edebiyatıdır.

İbrani İncili'nde Ecclesiastes'i yazan gerçek öncüsü gibi, Johnson alışılmadık ve rahatsız edicidir, tamamen nevi şahsına münhasır bir ahlakçıdır. Emerson Amerika için, Goethe Almanya için, Montaigne Fransa için neyse Johnson da İngiltere için odur: ulusal bir bilgedir. Ancak Johnson, ahlak anlayışının Hıristiyan, klasik ve muhafazakâr ideolojileri takip ettiği konusunda ısrarcı olmasına rağmen, en az Emerson kadar bilge, özgün bir yazardır. Yine Emerson, Nietzsche ya da Fransız ahlakçıları geleneği gibi,

Johnson büyük bir aforizma yazarıdır; M. J. C. Hodgart'ın gözlemlediği gibi etik olanla basiretli olanı birleştirir. Belki de onu tam olarak tanımlayacak terim, hem edebiyat hem de hayat için deneysel bir eleştirmen olduğudur. Johnson, diğer eleştirmenlerden çok daha fazla olarak tek yöntemin benlik olduğunu gösterir ve eleştiri de böylece bilgelik edebiyatının bir dalı haline gelir. Batı üniversitelerinin şimdiki kaderi gibi, politik ya da sosyal bir bilim ya da toplumsal cinsiyet ve ırkın tellallığını yapan bir kült değildir.

Büyük ya da küçük, bütün eleştirmenler bazen yanılgıya düşerler ve Dr. Johnson bile hatadan muaf değildir. Onun söyledikleri arasında en talihsiz olanı "*Tristram Shandy*'nin ünü pek uzun sürmedi"ydi ancak başka hataları da oldu. Mesela Congreve'in *Yas Tutan Gelin*'inin bir pasajındaki şiiri Shakespeare'den üstün görerek övmesi gibi. Coleridge ya da Hazlitt, A. C. Bradley ya da Harold Goddard'dan ziyade Johnson, bana göre Shakespeare'i en iyi yorumlayan kişidir, o yüzden bu örnek beni çok şaşırtır. Neyse ki Congreve'in açıkça kötü olması durumu yatıştırmıştır. Şiirinin, Congreve'in muhteşem düzyazı komedileriyle hiçbir ortak noktası yoktur. Congreve bu şiirinde mezar olan bir sığınağı tarif eder ve bu da Johnson'ın ölümle ilgili hayranlığını uyandırmış olmalıdır. Johnson'ın ölüme olan hayranlığı, Tanrı'yı düşünürken olan hayranlığına neredeyse eştir. Boswell'in yazdığı biyografide, Johnson'ı anlamak için çok önemli olan ünlü bir pasaj vardır:

> Bu berbat değişim üzerindeki fikirleri genellikle kasvetli evhamlarla doluydu. Zihni Roma'daki Kolezyum'u, o geniş amfitiyatroyu andırırdı. Merkezde, onun mantığı güçlü bir gladyatör gibi, *Arena*'da üzerine saldırmak için hücrelerinden çıkarılmayı bekleyen vahşi hayvanlar gibi olan evhamlarıyla savaştı. Bir çatışmadan sonra, onları kovuklarına kaçırdı ancak öldürmedi, ona hâlâ saldırıyorlardı. Ölümün yaklaşması yüzünden zihinlerimizi güçlendirmeli miyiz diye sorduğumda, tutkuyla cevap verdi: "Hayır, Efendim. Kendi haline bırakın. Bir insanın nasıl öldüğü değil, nasıl yaşadığı önemlidir. Ölüm eyleminin hiçbir önemi yoktur, o kadar kısa sürer ki." Sonra ciddi bir yüzle ekledi: "İnsan böyle olması gerektiğini bilmeli ve teslim olmalı. Sızlanmak hiçbir işe yaramayacaktır."

Pragmatik olarak, Johnson'ın duruşu Montaigne'inkini hatırlatır ancak etki tamamen farklıdır: Montaigne'de Johnson'ın endişeli tutkusundan ya da muhteşem samimiyetinden eser yoktur. Kendisi için bir düşünür olan (Milton için övgülerinden biri de buydu) Johnson, teolojik spekülasyon-

dan kaçındı fakat en son şeyleri anlamaktaki yetersizliğimizle gelen endişelerden kaçamadı. "Umut ve korku" Johnson'da sık görülen bir bağlantıdır; her türden sonlara onun kadar duyarlı olan yazar sayısı azdır: girişimlerin sonu, edebi eserlerin sonu, hayatın sonu. Johnson'ın yüksek endişeleri ile edebiyata eleştirel bakışı arasında karmaşık bir ilişki vardır. T. S. Eliot'ın aksine, dini temellere dayalı estetik yargılarda bulunmaz. Johnson, Milton'ın hem politikasından hem de tinselliğinden çok hoşnutsuzdu, yine de *Kayıp Cennet*'in gücü ve özgünlüğü, ideolojik farklılıklarına rağmen onu ikna etti.

Milton, Shakespeare ve Pope üzerine yazdıklarına bakıldığında Johnson'da bilge bir eleştirmende olan her özellik vardır: muhteşemliğe toplam bir tepki vererek doğrudan yüzleşir ve tepkisine bütün benliğini dahil eder. Johnson'ın "insan yüreğinin ihaneti" (özellikle eleştirmenin yüreğinin) dediği şeyin farkında olan başka büyük eleştirmen düşünemiyorum. Bu alıntı *The Rambler 93*'den alınmıştır. Johnson burada ilk kez karamsar bir şekilde şu gözlemi yapar: "Yaşayan yazarlara karşı gerçekten bir şefkat vardır," fakat bu şefkat "evrensel olarak gerekli değildir; çünkü yazan kişi genel olarak başkaldıran bir kişidir ve herkesin ona saldırmaya hakkı vardır." Edebiyatın bir mücadele olarak görülmesi, Johnson'ın da bildiği gibi, tamamen klasik bir anlayıştı ve Johnson'ın bir eleştirmen olarak düsturu olan muhteşem bir ifadeyle sonuçlanmıştır:

> Çağdaşlar hakkında ne karara varılırsa varılsın, her kim ki insan yüreğinin ihanetini bilir ve ne kadar sık kibrimizi ve kıskançlığımızı güzellik ve adap için savaştığımız görüntüsü altında tatmin ettiğimizi düşünürse, kendisini rahatsız etme eğiliminde görmeyecektir; onları eleştiriden kurtaracak istisnalar olamaz, şüphesiz ki onlar artık kınanmaktan acı çekmezler ve onlar için kendi yazdıklarından ve isimlerinden başka şey yoktur. Bu yazarlar üzerinde eleştirmen, şüphesiz, en katı şekilde eleştiri yapmakta özgürdür çünkü o sadece kendi ismini tehlikeye atar ve Aeneas gibi cehennemi bölgelerde kılıcını çektiğinde yaralanması imkânsız hayaletlerle karşılaşır. Zaten yerleşmiş olan şöhrete saygı gösterebilir fakat bu saygı gösterisiyle sadece kendi güvenliğini hesaba katmış olur, çünkü artık başka gerekçeler bitmiştir.

Buradaki mücadelenin izleri köklerine kadar sürülmüştür ve harika bir ironi eleştirmene, Hades'te hayaletlere kılıcını çektiğini ve yazarları yaralayamayacağını hatırlatır. Fakat ya hayaletlerin en büyüklerine gelince; Shakespeare, Milton, Pope'a? "Eleştiriden doğaya karşı daima açık bir çe-

kim vardır," cümlesinde Johnson, Shakespeare'i "doğa" olarak düşünmüşür. Walter Jackson Bate, bunu Johnson'ın eleştirel yazılarının başlangıç noktası ya da düsturu olarak görür ve bu şekilde Johnson'ın deneysel bir eleştirmen olduğunu vurgular. Biçim değil bilgelik, yaratıcı edebiyatı eleştirmek için nihai ölçüttür ve Shakespeare Johnson'a eleştirmenin en üstün sınavını sunar: Herhangi birinin Batı Kanonu'nun merkezindeki yazara tepkisi nasıl yeterli olabilir?

Johnson'ın Shakespeare üzerine görüşlerinin "Önsöz"deki (1765) ünlü bir cümleyle başladığı söylenebilir: "Genel olarak doğanın adil temsilleri kadar hiçbir şey herkesi, uzun süre memnun edemez." Johnson'ın arayışı, Shakespeare'in doğayı taklit etmesindeki adaleti ortaya koymaktır ve bu girişimde hiç kimse ondan iyisini yapamamıştır: "Diğer şairlerin eserlerinde karakter genellikle bir bireydir; Shakespeare'de ise o genellikle bir türdür." Tabii ki Johnson'ın demek istediği Hamlet ve Iago'nun bireysel temsiller olmadığı değildir; bilakis onların bireysellikleri doğrulanmış ve güçlenmiştir çünkü onlar bir yaşam sisteminin merkezindedir. Bu nedenle edebi hayatta içinde bir parça Hamlet olamayan karizmatik bir entelektüel düşünemeyiz ya da Iago ile karşılaştırmayacağımız bir kötü deha, kelimelerle değil insanlarla hikâyeler yaratmaktan zevk alan bir estet yoktur. Molière, Shakespeare hakkında hiçbir şey bilmiyordu ama *Adamcıl* oyunundaki Alceste, Hamlet'i çağrıştırır. Ibsen de büyük ihtimalle Shakespeare'i bilmiyordu ama Hedda Gabler, Iago'ya layık bir karakterdir. Shakespeare'in insan doğasını yakalayışı öyle kesindir ki, Shakespeare'den sonra gelen bütün karakterler bir dereceye kadar Shakespeareci'dir. Johnson kurnazca, Shakespeare dışında her oyun yazarının aşkı evrensel bir etken yapmaya eğilimli olduğunu söyler:

> fakat aşk birçok tutkunun içinden sadece biridir ve hayatın toplamı üzerinde büyük etkisi yoktur; fikirlerini yaşayan dünyadan almış ve gözlerinin önünde duranı sergilemiş bir şairin oyunlarında çok fazla işi yoktur. O, diğer bütün tutkuların, normal ya da aşırı derecede, mutsuzluğun ya da felaketin nedeni olduğunu biliyordu.

Shakespeare'de itkinin yeri konusunda kim daha doğru söylemiştir; Johnson mı, Freud mu? Freud'un Hamlet, Lear ve Macbeth üzerine yorumlarında bastırılmış da olsa cinsel tatmin için çabaya en azından iktidar çabası kadar yer verilir. Johnson ve Shakespeare, Freud'la aynı fikirde

olmazlardı ve Shakespeare'deki itki ya da tutku, özellikle bu üç trajedide, Freud'un söylediğinden çok daha kapsamlıdır, birçok aşırı tutkunun birleşmesidir. Johnson'ın kendi itkisi, her ne kadar şiddetli bir şekilde bastırılmış cinselliğe benzer olsa da, tamamen Shakespeareci'dir. Johnson'ın itkisi Boswell'e yazdığı bir mektupta hatırda kalır şekilde, olumsuzca ve ironik olarak abartısız bir şekilde dile getirdiği gibi ölümsüzlük için şiirsel bir istekle bilinçlendirilmiştir:

> Belki de bildiğimiz her yürekte Doğa'nın kendisine özgü bir şey verdiğine dair önce bir umut ve daha sonra bir inanç duymaya eğilimli yapan ayrıcalık tutkusu vardır. Bu kibir, insanın zihninin nefret ve benzer tutkuları beslemesine neden olur; öyle ki sanat yoluyla kendi özgün gücünün çok daha üstüne yükselip zaman içinde alışkanlığa dönüşür ve sonunda gösteri için onu yüreklendiren kişiye zulmeder.

Bu açıkça özeleştiri amaçlıdır ama aynı zamanda Macbeth gibi bir Shakespeare karakterinin de adil bir anlatımı değil midir? Farklılık tutkusu, şairler yaratan itki için bir etkendir. Ama bu Shakespeare'deki erkek ve kadın kahramanları, kötü kahramanları da harekete geçiren şey değil midir? Shakespeare'e önsözünde şöyle der Johnson: "Bu kadar büyük ve genel karakterler kolayca ayırt edilemez ve korunmazdı ama belki de hiçbir şair, karakterlerini birbirlerinden bu kadar farklı tutamamıştır." Konuşmaların bireyselleşmesi, konuşma şeklinin karaktere uygunluğu Shakespeare'in mucizelerindendir ve Johnson tarafından farklılık tutkusu nedeniyle uygulanmıştır. Johnson, Shakespeare'in özünde komik bir yazar olduğunu ama büyük ihtimalle daha çok farklılık yaratmak adına kendisine trajediyi empoze ettiğine inanır. Bunu çok ilginç bulurum:

> Trajedide, her zaman komik bir durum peşinde koşmuştur, fakat komedide, sanki doğasına daha uygun bir düşünme şekli olduğundan, tadını çıkarır, dinlenir gibi görünür. Trajik sahnelerinde daima eksik bir şey vardır fakat komedisi çoğunlukla isteği ve beklentiyi aşar. Onun komedisi diliyle ve düşüncesiyle memnun eder, trajedisi ise büyük ölçüde olaylar ve aksiyonla. Trajedisi ustalık gibi görünürken, komedisi içgüdüseldir.

Shakespeare'in trajedi ve romans yoluyla komedi ve tarihi oyunlardan gelişimi, Johnson'ı hem destekler hem de ona karşı çıkar. *Lear* ustalık, *As You Like It* içgüdü müdür? Johnson'ın söyledikleri Shakespeare ile ilgili olduğu

kadar kısmen Johnson'ın kendisiyle de ilgilidir fakat Johnson'ın da ısrarla söylediği gibi, Shakespeare "doğanın aynası"dır. Johnson'ın Falstaff'ı açıkça Lear'a tercih etmesi daha ilginçtir. Bunu Johnson'ın Shakespeare için duyduğu endişeye, yani "ahlaki bir amaç olmadan yazıyor gibi görünmesi"ne bağlayabiliriz. Bu şimdilerde bizim paylaştığımız bir endişe değil artık. Bate'in bize gösterdiği gibi, Johnson'ın endişelerinde gerçek eleştirel güç vardır. Shakespeare'in "ilahi adalet" ile uğraşmıyor olması Johnson'ı üzer çünkü Johnson'ın kendisi oldukça selim ve hakikaten trajedi ve delilikten korkan biridir. Shakespeare, Jonathan Swift gibi Johnson'ı geriyordu. Johnson, Kral Lear'ın deliliğini kendi başına gelecek bir akıl kaybının kehaneti olarak okumuş olabilirdi. Harika bir doğal yergici olarak Johnson yergiden büyük ölçüde kaçtı; bu da ona şair olarak zarar vermiş olabilir çünkü şiirinde kendisinden çok az şey buluruz. Lear'ın öfkesi Johnson'ın çok ilgisini çekmiştir ve oyun hakkındaki genel gözlemi rahatsız edici ölçüde yoğundur:

> Lear'ın trajedisi, Shakespeare'in oyunları arasında haklı olarak övülmüştür. Belki de onun kadar dikkati bu denli güçlü şekilde sabit tutan, tutkularımızı ajite edip merakımızı coşturan bir oyun yoktur. Farklı çıkarların sanatsal bir şekilde karışması, talihin aniden dönmesi ve olayların hızla ilerlemesi zihnimizi infial, acıma ve ümit fırtınalarıyla doldurur. Aksiyonun ilerlemesine ya da sıkıntıya düşmesine katkıda bulunmayan tek bir sahne yoktur; sahnenin ilerlemesine yardımcı olmayan tek bir dize yoktur. Şairin hayal gücünün akımı öyle güçlüdür ki, zihin bir kez içine girdiğinde karşı koyulmaz bir şekilde oyunla birlikte gider.

Buradaki güçlü zihnin, zihinlerin en güçlü olanına karşı duruşunu duyarız. Ancak Johnson, Shakespeare'in hayal gücünün akışına kendini kaptırdığında, bu karşı duruşun boşuna olduğunu görürüz. Johnson, en çok ikilemde kaldığında güçlü ve özgün bir eleştirmen olmuştur; burada "farklı çıkarların sanatsal bir şekilde karışması"nda problemli olan yer "farklı"dır. Farklı olmak Johnson için hem bir başarı hem de aşırı gösteriştir; Shakespeare'in dramatik dünyasında ilahi adaletin ötesinde, iyi ile kötünün ötesinde, çılgınlığın ve gösterişin ötesinde sadece başarıdır. Johnson'dan önce hiç kimse Shakespeare'in kendine özgü temsil gücünü onun gibi ifade etmemiştir. Mükemmel dil anlayışı ile Johnson, Shakespeare'in özünü farklılık yaratma, farklı kılma sanatına yerleştirdi. Trajedi bu sanata ya-

bancı değildir ve Johnson da bunun farkındaydı. Ruhların en kapsayıcısı olan Shakespeare'in ruhu, Johnson'ın ruhunda eleştirel aynaların en geniş olanını buldu; sesi olan bir aynaydı bu. Johnson'ın Shakespeare üzerine düşüncelerinin, kanonsal eleştirmenin kanonsal şairi yorumlamasının merkezini, "farklılıkların" eleştirmeni şaire bağlayan bir başka benzetme olarak tekrarlandığı "önsöz"de buluyorum:

> Çok fazla güçlükle karşılaşıp onları yenmek için çok az yardım almasına rağmen, hayatın çok çeşitli biçimleri, yaratılışların her türlüsü hakkında kesin bir bilgi edinmeyi, onları çoğaltarak çeşitlendirmeyi, onları hoş farklılıklarla ayrıştırmayı ve uygun bileşimlerle onları tam olarak sergilemeyi başarmıştır. Performansının bu kısmı için taklit edeceği hiç kimse yoktur ancak ondan sonra gelen bütün yazarlar onu taklit etmiştir: Bütün takipçilerinin sunduğu teorik bilgi ya da pratik akıl kurallarını toplasak onun ülkesine tek başına verdiklerinden fazla olacağından şüphe ederim.

Burada o kadar çok şey söylenmiştir ki, Johnson'ın gördüğü şeyi ve Shakespeare'e övgüsünün titreşimlerini duymak için biraz uzaktan bakmamız gerekir. "Teorik bilgi" bizim "bilişsel farkındalık", "pratik akıl" da "bilgelik" dediğimiz şeydir. Eğer Shakespeare "kesin bilgi"yi edinip onu tam olarak gösterdiyse, o filozofların ulaşılabileceği yerin de ötesindedir. Miras alınmış olumsallıklar olmadan, özgün yaratıcı olarak Shakespeare ondan sonraki yazarların sürdürmesi gereken olumsallığı yerleştirir. Johnson, Shakespeare'in sonsuza kadar temsili belirleyecek ölçütleri yerleştirdiğini fark eder ve bize söyler. Hayatın birçok biçimini ve doğal yaratılışların her türlüsünü bilmek temsil etmekten ayrı bir bilme değildir. Shakespeare çoğaltarak çeşitlendirir, hoş farklılıklarla ayrıştırır ve tam bir şekilde gösterir. Çeşitlendirmek, ayrıştırmak ve göstermek bilmektir ve bilinen şey, Johnson'a göre, Shakespeare'in icat etmiş olduğu psikolojimizden öğrendiğimiz şeydir. Eğer o doğaya bir ayna tutuyorsa bu gerçekten aktif bir aynadır.

Johnson'ın küçük şaheserlerinden bir tanesi "Bir Arkadaşın Ölümü Üstüne"dir (*The Idler* 41). 27 Ocak 1759 tarihlidir ve annesinin ölümünden birkaç gün sonra yazılmıştır. Bir Hıristiyan olarak Johnson, tekrar buluşma umudundan söz eder fakat yazısının derin acısı ve tonu gerçeklik ilkesinin

tamamen anlaşıldığını, ölümün gerekliliğiyle uzlaşma içine girildiğini gösterir. Bunu, dini daha çok bir yanılsama olarak gören kuşkucu Montaigne ya da Freud'da bulacağımızı tahmin ederiz. Hayatta kalma psikolojisi üstüne Johnson'dan iyisini bulamayız:

> Bunlar, Tanrı'nın bizi yaşama sevgisinden yavaş yavaş ayırdığı felaketlerdir. Sebat, diğer kötülükleri uzaklaştırabilir ya da umut onları hafifletebilir fakat tamir edilmez bir mahrumiyet, kararlılık göstermemizi ya da beklentilerimizi güzelleştirmeyi sağlayacak hiçbir şey bırakmaz. Ölüler geri dönmez, bize kalan da sadece cansızlık ve kederdir.

Bu olağanüstü nesirle karşılaştırıldığında Johnson'ın inanç ifadesi zayıf olmaktan çok bölünmüş, hatta zorlama görünür. Bir deneyci ve doğalcı, sağduyusunda korkusuz biri olarak Johnson inanç meselesine pek kolay yaklaşamamıştır. Johnson'da hiçbir şeyin dindiremeyeceği, bilincin kendisi için bir tutku vardır; son nefesine kadar hayattan daima daha fazlasını istemiştir. Hatta Boswell *Hayat*'ını hiç yazmamış olsaydı bile Johnson'ın kişiliğini hatırlardık çünkü onun kişiliği yazdığı ve söylediği her şeyin arka planında vardır. Günümüzde formalizmin farklı çeşitleri ya da şimdiki kültürel materyalizm için eleştirmenin kişiliğinin modası geçmiştir. Yine de en çok hayranlık duyduğum eleştirmenleri (Wilson Knight, Empson, Northop Frye, Kenneth Burke) düşündüğümde ilk olarak hatırladığım onların kuramları, metodları ya da okumaları değildir. İlk aklıma gelen hararetli ve renkli kişiliklerin ifadeleridir: Wilson Knight'ın doğrudan seanslardan alıntı yapması; Empson'un *Kayıp Cennet*'te neredeyse Aztek ya da Benin barbarlığını iddia etmesi; Frye'in neşeli bir şekilde T. S. Eliot'ın uygarlığın çöküşünü neo-Hıristiyan açıdan anlatmasını Büyük Batı Ayakkayması olarak kategorize etmesi; Burke'nin Emerson'ın şeffaf göz öngörüsünde ben, evet ve göz kelimelerini birleştirmesi gibi. Dr. Johnson, sadece bilişsel gücü, bilgisi ve bilgeliği açısından değil, edebi kişiliğinin muhteşemliği açısından diğer bütün eleştirmenlerden daha güçlüdür.

Johnson, ölüm üzerine olan kasvetli düşüncelerini eleştirel mizahıyla dengeler. O, eleştirmenlere ciddi, kendini beğenmiş ve ukala olmamayı öğretir. Şairlerin Hayatları, Johnson'ın başlıca eleştirel eseridir. Bu eserde Johnson, çoğunluğu yayıncılar tarafından seçilen elli şairi sunar. Bunların arasında Kanon'un dışındaki değerlerden Pomfret, Sprat, Yalden, Dorset, Roscommon, Stepney ve Felton vardır; hepsi de günümüzde vaktinden

önce kanonsallaşmış şairciklerle gelişmemiş rapsodistlerin atalarıdır. Bunların arasından sadece Yalden ayakta kalabildi. Johnson, Yalden'in Abraham Cowley (şimdi unutulmuş biri, sadece uzmanlar hatırlayabilir) tarzında Pindarvari odlar yazmaya teşebbüs ettiğinden söz eder: "Cowley'i bir model olarak kabul edip, kendisini ona bir çeşit rakip olarak görmüştür ve Cowley'in *Işığa İlahi*'sine açık bir gönderme yaparak *Karanlığa İlahi*'yi yazmıştır."

Zavallı Yalden bununla bile hatırlanmazdı ama *Yalden'in Hayatı,* Johnson'ın harika cümlesiyle sona erer: "Her ne kadar tam olarak bitirilmiş olmasalar da, kafiyeler kötü bir şekilde düzenlenmiş olsa da ve hataları coşkunun ihmal edilmesinden değil de tembelliğin boşvermişliğinden olsa da, diğer şiirlerinin dikkatlice okunmayı hak ettiklerini söylememiz yeterli olacaktır."

Bu yorum talihsiz Yalden için söylenecek başka bir şey bırakmıyor ama yine de bu ikincil şairin büyük eleştirmende uyandırdığı en iyi gözlem bu değildir. Yalden kendi *Işığa İlahi*'sini de yazmaya teşebbüs etmiştir. Burada yeni yaratılmış Işık'ın aniden ortaya çıkmasıyla Tanrı şaşkınlığa düşmüştür: "Bu arada Yüce Tanrı merakla kalakaldı." Bu dize için, Johnson şu yorumu yapar: "Sonsuz Bilgi'nin asla merak etmeyeceğini hatırlaması gerekirdi. Merak, yeniliğin Cehalet üzerindeki etkisidir."

Şairlerin Hayatları, Johnson'ın öncüsü Alexander Pope'u anlatırken; kötü bir şair fakat iyi bir konuşmacı olan Johnson'ın Londra'daki ilk döneminde yaşadığı Bohem hayatı paylaştığı Richard Savage'ı anlatırken; Johnson'ın hem çok hayranlık duyduğu hem de hiç sevmediği Milton'ı anlatırken ve bazı açılardan eleştirel öncüsü sayılabilecek Dryden'i en güçlü halindedir. Ama Cowley, Waller, Addison, Prior, Swift, Young, Gray ve Johnson'ın arkadaşı çılgın William Collins'e ayrılmış sayfalarda da çok önemli ve ünlü anlar vardır. Şiirsel eleştiri ve edebi biyografi eseri olarak, dilde başka bir rakibi yoktur. Johnson'ın eleştiri eserlerinin geri kalanı gibi (*Rambler* ve *Idler*'daki periyodik denemeler, *Rasselas*'ın özellikleri, Shakespeare'e önsöz ve notlar ve Boswell'in *Hayat*'ında alıntılanmış şeylerin çoğu) yorum ve biyografi arasındaki ayrım sürekli kılınamamıştır.

Johnson, Emerson ile ilgili olarak (benim inandığım gibi) "tarih yoktur; sadece biyografi vardır" düşüncesine inanmamış olabilir fakat pragmatik olarak Johnson biyografik eleştiri yazmıştır. Johnson, biyografilerin olmadığı bir dönemde, biyografik tarihin ne kadar derin bir tür olduğunu gösterir. Johnson için, başlıca biyografik vurgu bireysellik üzerinedir. Bu

nedenle onun için en önemli meseleler doğanın ve diğer şairlerin özgünlüğü, yaratıcılığı ve taklididir. Benim gibi etkilenme konusuyla ilgilenen eleştirmenlerin Johnson'dan öğrenecek çok şeyleri vardır. Johnson'ın neden önemli şiirleri *London* ve *The Vanity of Human Wishes* ile sınırlı kaldığını kendisi de anlamıştır. Bu eserler harikadır ama onun potansiyeli düşünüldüğünde yetersizdir. Pope'un mükemmeliyetini anlamış olması onun daha ileri başarılarına ket vurmuştur; Johnson, Pope'u över ama mizacı Johnson'a pek benzemeyen bu nezih şiirsel atayı yaratıcı bir şekilde yanlış okumaktan kaçınmıştır.

Johnson'la karşılaştırıldığında ikincil bir eleştirmen olan T.S. Eliot, *Çorak Ülke*'de Tennyson ve Whitman'ı revize ederek güçlü bir şair olmuştur. Johnson, Ben Jonson, Dryden ve Pope'un neoklasik geleneğine, Oliver Goldsmith ve George Crabbe'den (ki her ikisini de desteklerdi) daha güçlü takipçiler vermekten isteyerek kaçınmıştır. Kavgacı Johnson'ın Pope ile bir yarışa girmek istememesinin nedeni benim için bir muammadır çünkü o bu yarış için harika bir şekilde hazırdır. Johnson'ın Pope ile ilişkisi Beckett'ın ustasıyla bir kerelik ilişkisinden çok Anthony Burgess'in Joyce ile olan ilişkisine benzer. Burgess'in *Nothing Like The Sun* adlı eserini tutkuyla severim ama bu eser *Ulysses*'i revize etmeden sevgiyle tekrarlar. Erken dönem Beckett bile, *Murphy* adlı neşeli romanında, *Ulysses*'in oldukça yaratıcı bir yanlış okumasını sunar; *Ulysses*'ten kendi amaçlarına doğru sapar. *Watt* ve büyük üçlemesi (*Molloy, Malone Dies, The Unnameable)* yoluyla uzun evrimini başlatıp Joyce'dan oldukça uzak olan zaferi *How It Is* ve diğer üç büyük oyununa ulaşır. Bir şair olarak Johnson, yüceliğe *The Vanity of Human Wishes* ile dokunmuştur ama bunu reddetmiştir. Bir eleştirmen olarak Johnson çok daha korkusuzdur ve ondan önce gelen herkesi geçmiştir. Boswell bu muammaya bizim için bir açıklama getiremez. Mesele *Vanity*'nin kuvvetli bir eser olup olmaması değil, onun eşsizliğidir; Johnson eserinin ne kadar iyi olduğunu biliyordu. Neden oradan yoluna devam etmedi?

İngiliz edebiyatında Johnson'ın gücüne sahip olup da bilinçli olarak büyük bir şair olmayı reddetmiş başka bir şair düşünemiyorum. Johnson'ın Pope ile ilişkisine benzer bir ilişki Emerson ve Wordsworth'ün şiiri arasındaydı ve Johnson gibi Emerson da düzyazıdaki armoniyi seçti. Yine de Emerson'ın en iyi şiirleri ("Bacchus," "Days" "Channing" odu ve "Uriel" gibi birkaç tanesi) bile Johnson'ın *Vanity of Human Wishes*'ının ağırlığı ve ihtişamına sahip değildir. *Vanity*'den sonra Johnson'ın dehası söyleşiye ve eleştiriye yönelmiştir. Shakespeare, Johnson'ın kendisine rağmen ve "ilahi

adalet" ve insanlığın ahlaki olarak iyileştirilmesi özlemine ters düşerek sevdiği şairdi. Fakat Pope'u (Dryden'dan bile daha çok) mutlak bir şekilde sevdi; kalbini Pope'a verdi ve hatta Pope'un *İlyada* çevirisi için şöyle demiştir: "Hiçbir çağın ya da ulusun dengini ortaya koyamayacağı bir performans", gerçekten de "İngiliz dilinin ayarını yaptığı söylenebilecek" bir performans.

Johnson'ın şu anda bizim için ölmüş olan bir versiyonu aşırı bir şekilde övmesinin karşısına, Johnson'ın Pope'un büyük başarılarından biri olan *The Dunciad*'ı yine Pope'un büyük ölçüde değeri abartılmış *İnsan Üzerine Deneme*'sine tercih edişini koyabiliriz. Johnson *Deneme*'ye karşı oldukça serttir: "Bilgi fukaralığı ve duygusal kaba sabalık hiçbir yerde böylesine gizlenmemiştir. Okuyucu hiçbir şey öğrenmez ama kafasını dolmuş hisseder ve yeni kılığında karşılaşınca artık annesiyle ebesinin konuşmasını birbirinden ayıramaz."

Johnson'ın, kendisinin Pope'tan bilgelik, eğitim ve zekâ açısından üstün olduğu konusunda hiç şüphesi yoktur. Öyleyse neden en derin enerjisini bir şair olmak için harcamaz; onu gölgeleyen şey nedir? Pope'un şiirsel gücü hakkında söyledikleri bu soruyu kısmen yanıtlar:

> Pope, dehayı oluşturan bütün özelliklere birbirleriyle oranlı ve uyum içinde sahipti. Onun *Yaratıcılık*'ı vardı ve *Rape of the Lock*'ta olduğu gibi yaratıcılıkla yeni olay dizileri kurulur, imgenin yeni sahneleri sergilenir ve yine onunla dışsal ve maceracı süslemeler ve çizimler bilinen bir konuyla bağlanır, *İnsan Üzerine Deneme*'de olduğu gibi. O *hayal gücüne* sahipti. Hayal gücü yazarın zihnine kuvvetli bir iz bırakır ve doğayı, hayatın anlarını, tutkunun enerjisini okuyucuya geçirebilmesini sağlar, *Eloisa, Windsor Forest* ve *Ethick Epistles* eserlerindeki gibi. O, *Muhakeme* sahibiydi. Muhakeme şu andaki amacın gerektirdiği şeyleri hayattan ya da doğadan seçer ve şeylerin özünü beraberinde gelen şeylerden ayıracak temsili sıklıkla gerçeklikten daha güçlü kılar. Ve onun dil zenginliği vardı, konusunu zarif ifadelerle donatmaya hazırdı, aynen Homeros'un duyguların ve tasvirlerinin muhteşem çeşitliliğini kendi diline uyarlamasında olduğu gibi.

Ben sadece son erdem olan *Muhakeme*'yi ve onun Pope'un *İlyada*'sında ortaya çıkışını sorguluyorum fakat *The Rape of the Lock*'taki yaratıcılık ve *Epistles*'daki hayal gücü övgüsüne tamamen katılıyorum.

Johnson'ın, Pope'a olan tutkusunu abartma riskini aldığı yer, şairinin durumunu özetlediği yerdir:

Diğerleri yeni duygular, yeni imgeler üretebilir; fakat şiir sanatının bundan ileriye götürülmesine teşebbüs etmek tehlikeli olacaktır. Sanat ve gayret ellerinden gelenin en iyisini ortaya koymuşlardır ve buna eklenecek şey bıktırıcı bir çaba ve gereksiz merak olacaktır. Bütün bunlardan sonra, Pope'un şair olup olmadığı hakkında bir zamanlar sorulmuş olan soruyu cevaplamak kesinlikle gereksizdir, sadece cevap alarak eğer Pope şair değilse, şiir nerede bulunur sorusu sorulabilir. Şiiri bir tanım ile kuşatmak sadece tanımlayanın dar bakış açısını gösterir ancak Pope'u dışarıda bırakacak bir tanım da kolay olmayacaktır. Günümüze ve geçmişe bakalım; insanlığın sesinin şiirin tacını bahşettiği kişileri araştıralım; onların ürünlerini inceleyelim, iddialarını dile getirelim; Pope'a özenenler artık tartışmalı olmayacaktır. Dünyaya sadece kendi versiyonunu vermiş olsaydı şair ismi ona verilirdi: *İlyada*'nın yazarı eğer ondan sonra gelenleri sınıflandıracak olsaydı, Deha'nın başka kanıtlarına gerek duymadan çevirmenine çok yüksek bir yer verirdi.

Burada kesinlikle şaşkınlık yaratacak bir şeyle karşılaşırız. Johnson'ın bir yanı, şiirsel biçimin en son, en mükemmel halinin neoklasik beyit olduğuna inanan dogmatik görüşün yanındadır. Onun kadar kuşkucu, deneysel bir eleştirmen ve eğitimli bir araştırmacı Pope'un kabul görmüş teknik mükemmelliğini nasıl böyle bir fetiş haline getirdi, asla anlayamayacağım. Johnson, Pope ve Dryden'ın binlerce dizesini, Milton'ın daha az dizesini ezbere bilirdi. Johnson, Pope ve Dryden'in şiirinin Shakespeare bir yana Milton'ın itibar seviyesinde olmadığını da bilirdi. Johnson, bu şekilde Milton'ı kötü bir itibara yükseltmiştir ama benzer bir duygu çelişmesi Shakespeare ile ilgili görüşünü bulandırmamıştır. Şüphesiz Johnson kendisini Sir John Falstaff ile özdeşleştirdiği gibi Homeros/Pope Akhilleus ile asla özdeşleştirmemiştir. *The Vanity of Human Wishes*'ın Pope'tan teknik olarak üstün olmadığı da açık değildir. Johnson'ın kendisi Milton'ı olmakla övdüğü şeydi: kendisi için bir düşünür. Johnson'ın abartılı övgüsünde Pope'un prestiji fazla bir rol oynamamıştır. Pope harika bir şairdir fakat onun için Shakespeare ya da Dante'de olduğu gibi, şiirin kendisini okuduğunuzu söyleyemezsiniz ve Homeros'un Pope'un *İlyada*'sını onaylayacağını iddia etmek de ilginçtir. Bu, neredeyse William Blake'in Pope'a benzer hamisi, William Hayley ile birlikte Pope'a da saldırdığı ateşli sert cevaba davet çıkarır:

İşte böyle Hayley tuvalette oturmuş sabuna bakarken
Haykırır Pope, Homeros'u daha da çok geliştirmiştir diye.

Johnson'ı en çok ilgilendiren şey, Pope'un sanatçılığıydı ya da Johnson'ın deyimiyle Pope'un şiirsel sağduyusuydu. Robert Griffin bunu "Pope'un doğal melekelerini çalışma yeteneğiyle alışılmadık bir şekilde birleştirmesi" olarak tanımlamıştır. Johnson'ın kendisi için yarattığı mitlerden biri Pope'un gayretli hallerinin karşısında kendisinin ağırkanlı olduğuydu. Fakat burada demek istediği kendi huzursuzluğu ve zihninin sabırsızlığı ile Pope'un dikkatliliği arasındaki farktır. Johnson kendi zihninden korkmuştur. Shakespeare'in hayal gücünün tehlikeli bir şekilde tekrarlanmasının en çarpıcı vizyonu olan oyunda *Macbeth*'e olduğu gibi kendi hayal gücünün kurbanı olmaktan korkar. Johnson şiirsel babası Pope'a çok iyi bir evlat olmuştu ve şairlerin aile romansında Esin, duygu karmaşıklığını gerektirir. *Şairlerin Hayatları*'nda ima edilen fakat çok nadir ifade edilen keder, Laura Quinney'in "edebi uzamın Ödipleştirilmesi" arayışı dediği şeydir. Alexander Pope ile kendi Laius'u gibi karşılaştığında, Johnson saygısızlık yapmak yerine, o dörtyol ayrımından kaçmıştır. Belki de Johnson büyük bir şair olmak için çok fazla iyi bir insandı ama onun çekincelerinden rahatsız olmamalıyız çünkü şimdi onu hem harika bir insan hem de edebi eleştirmenlerin en iyisi olarak biliriz.

Kanonsal eleştiri için Johnson'ın dini-politik ve sosyoekonomik motivasyonları vardır fakat eleştirmenin *Milton'ın Hayatı* adlı eserinde kendi ideolojisini bir kenara itmesi beni hayrete düşürür. Günümüzdeki "eleştiri ve sosyal değişim" havarileri Milton üzerine sırasıyla Johnson ve Hazlitt'in yazdıklarını okumaya çalışmalılar. Din, politika, toplum ve ekonomi konularında Tory destekçisi Johnson ve radikal muhalif Hazlitt tamamen zıt görüşler sergiler ama her ikisi de Milton'ın aynı özelliklerini över. Özellikle burada Hazlitt'in sözleri Johnson'ınkiler kadar akılda kalıcıdır:

> Milton bütün diğer yazarlardan daha çok ödünçleme yapmıştır; kutsal ya da din dışı, her türlü taklit yolunu denemiştir. Buna rağmen diğer bütün yazarlardan çok farklıdır. Kanto yazarıdır ama özgünlükte Homeros'tan geri kalmaz. Zihninin gücü her satıra damgasını vurmuştur... Onun eserlerini okurken çok güçlü bir zekânın etkisi altında olduğumuzu hissederiz; diğerlerine ne kadar çok yaklaşırsa, o derece onlardan farklı olan bir zekâ... Milton'ın bilgisinin içgüdü etkisi vardır.

Shakespeare buradaki hakikate tek istisnadır. Milton'ın Şeytanı'nda

Shakespeare'in etkisinin izlerini daha önce göstermeye çalışmıştım. Bence İngiliz eleştirmenleri arasında Johnson'dan sonra ikinci olan Hazlitt, Johnson'ı sevmezdi. Ancak Johnson'ın Milton üstüne görüşleri Hazlitt'e hazırlık yapar:

> En yüksek deha övgüsü özgün yaratıdır... Homeros'un bütün taklitçileri arasında, Milton belki de en az borçlu olandır. O, doğal olarak kendisi için bir düşünürdü, kendi yeteneklerine güveni tamdı ve desteği de kösteği de hor görürdü: ondan önce gelenlerin düşüncelerini ya da imgelerini kabul etmeyi reddetmedi ama onların peşinden de koşmadı.

Her iki eleştirmen de doğru bir şekilde Milton'da bilgiyi içgüdüye çeviren bir güç bulurlar: Bu Johnson'ın şiirin özü olarak gördüğü yaratma gücüdür. Johnson'ın melankolisi, Hazlitt'i ondan uzaklaştırmıştır ama Johnson'a keşfe daha da fazla değer vermeyi öğretmiştir çünkü melankolinin çaresi hayatın olasılıklarının sürekli olarak keşfedilmesi ve yeniden keşfedilmesidir. Okuduğum herkesten daha fazla, Johnson ölümün yaklaşmasına, özellikle kendi ölümümüzün yaklaşmasına nasıl katlanamadığımızı anlamıştır. Onun eleştirisinin bu anlayış üzerine kurulduğunu söylemek abartı olmaz. Johnson için insan varlığının temel kanunu değişiklik gösteremez: İnsan doğası ölümle yüz yüze gelmeyi reddeder. Johnson, Shakespeare'in karakterlerinin bütün insanlığı tahrik eden genel tutkuların etkisi altında hareket edip konuştuklarını gözlemleyip Shakespeare'i överken, eleştirmenin ilk olarak düşündüğü, ölüm bilincinin ortadan kaldırılması için olan tutkudur. Boswell'in 15 Nisan 1778'de, Johnson 69 yaşındayken onunla yaptığı muazzam derecede sert bir söyleşisi vardır:

> Boswell: "Öyleyse, Efendim, ölümün berbat bir şey olduğunu kabullenmekle yetinmeliyiz."
> Johnson: "Evet, Efendim. Ona berbat bir şey olarak bakmayan bir duruma henüz yaklaşamadım."
> Mrs. Knowles: (iyi kalpli ilahi ışığa ikna olmanın mutluluk verici dinginliğinden zevk alır gibi görünerek) "St. Paul şöyle demez mi; inancın savaşıyla savaştım, sürecimi tamamladım; bundan böyle hayatın tacı benim önüme serili."
> Johnson: "Evet, Bayan; ama burada ilham gelmiş bir adam vardı, doğaüstü müdahaleyle dönmüş bir adam."
> Boswell: "Görünüşte ölüm dehşet vericidir; fakat gerçekte insanların kolay

öldüğünü görürüz. Çok azı öleceklerinden emindir ve onlar, aynen asılmaya giden bir adamın olduğu gibi, kararlı davranırlar. Onlar asılmak için en az istekli olanlar değildir."

Miss Seward: "Ölüm korkusunun tek bir türü vardır ve bu kesinlikle absürd değildir; yok oluşun dehşetidir. Bu da sadece rüyalar olmadan mutluluk verici bir uykudur."

Johnson: "Mutluluk verici de değildir, uyku da; hiçbir şeydir. Sadece var olmak hiçlikten çok daha iyidir; insan acı içinde bile olsa var olmamaktan ziyade var olmayı tercih eder."

Johnson bu konuşmayı şöyle diyerek bitirir: "Bayan hiçlik olan yok olma ile dehşet verici olan ölüm korkusunu birbirine karıştırıyor. Yok olmanın dehşeti aslında ölüm korkusudur." Eleştirmenin gerçekçiliği, bu dehşeti hem çıldırma korkusu hem de kurtuluş ümidiyle özdeşleştirir fakat dehşetin kendisi korkuyu da ümidi de aşar. Yaşamaya devam etmek için, dehşete neden olan bilinçten geri çekilmemiz gerekir.

Johnson'ın Shakespeare üzerine görüşleri, hiçbir zaman *Kısasa Kısas* oyununda 3. Perde 1. Sahne'de Duke'un şaşırtıcı "ölüm için mutlak ol" konuşmasındaki yorumunda olduğu kadar derin değildir: "Ne gençliğin var ne de yaşın; / Ama adeta yemek sonrası uyuklamada gibi / İkisinin de rüyasını görürsün." Johnson şöyle der;

> Bu zarif bir şekilde hayal edilmiştir. Gençken, kendimizi ilerleyen zaman için planlar kurmakla meşgul ederiz ve önümüzdeki nimetleri kaçırırız; yaşlanınca, yaşlılığın bitkinliğini, gençlik zevkleri ve performanslarının hatıralarıyla eyleriz; böylece hiçbir zaman şimdiki anın işi ile meşgul olmamış olan hayatımız yemekten sonraki rüyalarımıza benzer, orada da sabahki olaylarla akşam için planlar birbirine karışmıştır.

Shakespeare ve Johnson'ın "dinner" olarak söz ettikleri şey bizim öğle yemeğimizdir. Johnson'ın gördüğü şey, Shakespeare'in zarif hayal gücünün bizim ânı yaşayamamamızı ortaya çıkarmasıdır; ya geleceği düşünürüz ya da anılarda yaşarız. Johnson'ın söylemeyi reddettiği ancak ima ettiği şey ise şimdiki anda ölmek zorunda olduğumuz için şimdiki ânı terk etmemizdir. Yok olmanın dehşeti metafor için bir dürtüdür; Nietzsche'nin "farklı olma tutkusu, başka bir yerde olma tutkusu" diye adlandırdığı şey, ölümü kabullenmeyi reddetmekle faaliyete geçer. Johnson'a göre kalbin farklılık kazanma isteği, edebi farklılık isteğiyle beraber aynı dürtüye sahiptir: Ortadan

kalkmak düşüncesiyle vertigoya indirgenmiş bir bilinçten kaçma dürtüsü.

Johnson üzerine en iyi içgörülerden birinde Bate, başka hiçbir yazarın bir eylem olarak zihnin gerçekleştirilmesi ile bu denli saplantılı olmadığını vurgular. Bu eylem eğer çalışmaya yönlendirilmezse ya benliğin ya da diğerlerinin yıkıcılığına dönüşür. Kalbin hayatta kalmak için açlığı birçok şekle dönmüştür ve Johnson tarafından edebi kanonsallaşma için bir dürtü olarak ortaya konmuştur. Hazlitt'i doğal olmadığı için rahatsız eden Johnson'ın kasveti, Hazlitt'in olumlu naturalizminin karşısında olumsuz deneycilik olarak adlandırılabilir. Her iki eleştirmen de Falstaff'ı Shakespeare'in komik ruhu en iyi temsili olarak yücelttiler ancak (her ne kadar onun ahlaki iradesine karşı olsa da) Johnson'ın mizaha duyduğu ihtiyacın daha büyük olması onu Falstaff ile harika bir özdeşleşmeye götürdü. Hazlitt, hepimizin olması gerektiği gibi Falstaff'dan tamamıyle zevk almaktadır: Johnson, günümüze kadar gelen ahlakçılar gibi, Falstaff'ı uygun bulmaz ama yine de ona karşı koyamaz.

Ahlaki açıdan baskılanmış olsa da Johnson, Falstaff'tan öylesine etkilenmiştir ki kendini kontrol edene kadar coşkulu olmaktan kaçamaz:

> Fakat taklit edilmemiş Falstaff, benzersiz Falstaff, seni nasıl tarif edebilirim ki? Zekâ ile kötülüğü birleştirirsin; hayranlık duyulacak ama saygı duyulmayacak bir zekâ, aşağılanacak ama asla nefret edilemeyecek bir kötülük. Falstaff hatalarla dolu bir karakterdir ve bu hatalarıyla şüphesiz nefreti üretir. O bir hırsızdır, açgözlüdür, korkaktır, övünmeyi sever, daima zayıf olanı aldatmaya, zavallıları kurban etmeye hazırdır; ürkekleri ürkütür, savunmasızlara hakaret eder. Aynı zamanda hem dalkavuk hem kötücül biri olarak övdükleri ortada yokken onları eleştirir. Prens ile sadece kötülüğün temsilcisi olarak aşinadır ama bu aşinalıktan öylesine gurur duyar ki hem sıradan insanları hor görür ve kibirli davranır hem de Lancaster Dükü için önemli olduğunu düşünür. Ama böylesine yozlaşmış ve aşağılık bir insan, onu aşağılayan prense kendisini gerekli hale getirir. Bunu bütün özelliklerin en hoşa gideni olan sürekli bir neşeyle, heyecan verici gülmenin şaşmaz gücüyle başarır çünkü onun zekâsı muhteşem ya da hırslı bir zekâ değildir; kolay kaçışları, laubali çıkışları vardır, şakalar yapar ama kıskançlık uyandırmaz. Öyle büyük ya da kanlı bir suç işlemediği gözden kaçırılmamalıdır. Böylece onun kanunsuzluğu çok nahoş değildir ve onun neşesi için buna katlanılabilir.

> Bu temsilden çıkarılacak ahlaki ders, hiç kimse hoşa gitme gücü ile birlikte

yozlaştırma isteği olan insan kadar tehlikeli değildir ve Falstaff'ın Henry'yi kandırmasını izlerken ne zekâ ne de dürüstlük böyle bir adamda kendilerini güvende hissetmemelidirler.

Amansız bir Falstaffçı olarak, bunların çoğuna katılmıyorum ve *Sir John Falstaff'ın Dramatik Karakteri Üstüne Bir Deneme* (1777) adlı eserinde bütün edebiyatın en iyi komik karakterinin hakkını koruyan, Johnson'ın çağdaşı Maurice Morgann'ı tercih ediyorum. Johnson'ın Morgann'a tepkisi, Boswell'in aktardığına göre, Morgann'ın bir sonraki aşamada Iago'nun ahlaki erdemini ortaya koyacağını homurdanmak olmuştur. Ama yine de Falstaff'ın "bütün özelliklerin en hoşa gideni olan sürekli neşe"ye sahip olduğu şeklinde etkileyici bir gözlem yapan Johnson'ı affederiz.

Johnson'ın bu özelliğe olan ihtiyacı sürekliydi ve konuşmaları kadar, yazdıklarında da Falstaff'a sık sık atıfta bulunurdu. Kendisini Falstaff olarak sergilemekten hoşlanırdı: Yaşlı ama neşeli, gerçekleşmesi yakın kayıplar yüzünden biraz solsa da yılmaz bir canlılığa sahip bir insan. Bu canlılık Johnson'ın yazılarında Boswell'in yarattığı ya da yaratmadığı Johnson figüründe olduğu kadar yaşar. Bu varlık kuvveti yaşamaya devam edecek mi bunu bilemem. Eğer edebiyat çalışmalarından kanonsal değerler tamamıyla dışlanırsa, Johnson kendisine okuyucu bulabilecek midir?

Eğer ideolojik söylemlerden bağımsız sıradan okuyucu nesilleri bulunmazsa, Johnson da kanonun büyük bir bölümüyle birlikte ortadan kaybolacaktır. Ama bilgelik o kadar kolay ölmez. Eğer eleştiri üniversitelerde geçerliliğini yitirirse, başka yerlerde yaşayacaktır çünkü o bilgelik edebiyatının modern versiyonudur. Dr. Johnson'a ağıtlar yakmaya tahammül edemem çünkü o genç yaşlarımdan beri benim kahramanımdır. Bu nedenle bu bölümü onun sözleriyle bitirmek istiyorum. "Shakespeare'e Önsöz"de eleştirmenlerin en büyüğünün, şairlerin en büyüğü hakkında söylediklerini duyarız:

> Hayal gücü ile yaratmanın düzensiz birleşimleri bizi bir süreliğine mutlu edebilir çünkü hayatın sıradan doygunluğu, hepimizi bir arayış içinde yeniliğin peşinden gönderir ama ani harikaların verdiği zevk kısa zamanda tükenir ve zihin sadece hakikatin sabitliğinde dinlenebilir.

9.

FAUST, İKİNCİ BÖLÜM: GOETHE'NİN KANON KARŞITI ŞİİRİ

Bütün güçlü, Batılı yazarlar içinde Goethe, günümüzde bizim hassasiyetlerimize en uzak olan gibi görünür. Sanırım bu uzaklık şiirlerinin İngilizceye kötü bir şekilde çevrilmiş olmasıyla çok fazla ilgili değildir. Hölderlin de zayıf bir şekilde çevrilmiştir ama ona olan ilgimiz Goethe'ye olan ilgiyi cüceleştirir. Bir şair ve kendi dilinde Dante'nin dengi olan bir bilgelik yazarı yetersiz çeviriyi aşabilir ama onun tavırlarını bizden çok uzak hatta arkaik yapan hayat ve edebiyattaki değişiklikleri aşamaz. Goethe, Emerson ve Carlyle'ın atasıydı ama artık bizim atamız değildir. Bilgeliği devam eder ama bu bilgelik bizim dünyamızdan değil bambaşka bir güneş sisteminden gelir gibidir.

Alman şiirinin öncüleri arasında, Goethe'yle karşılaştırılabilecek güçte kimse yoktu. Hölderlin ondan sonra geldi ve hiç rakibi olmadı; Heine, Mörike, Stefan George, Rilke, Hofmannsthal ya da şaşırtıcı Trakl ve Celan onun rakibi değildi. Almanya'da yaratıcı edebiyatın tam başlangıcında durmasına rağmen Goethe, bir Batı perspektifinden bakıldığında başlangıçtan ziyade bir sondur. Modern Alman edebiyat eleştirmenlerinin bence en seçkini olan Ernst Robert Curtius, Avrupa edebiyatının Homeros'dan Goethe'ye doğru kesintisiz bir gelenek oluşturduğunu gözlemlemiştir. Bir sonraki adım, modern şiiri başlatan Wordsworth tarafından atılmıştır. Wordsworth ayrıca Ruskin'den Proust yoluyla yakın zamana kadar en büyük yaşayan yazar olan Beckett'a giden iç gözlem çizgisini de başlatmıştır. Goethe 1749-1832 yılları arasında yaşadı, Wordsworth ise 1770-1850 yılları arasında. Buna göre İngiliz Romantik şair, Alman bilgenin daha genç bir çağdaşıydı. Ancak İngiliz ve Amerikan şairlerin bilmeden Wordsworth'ü yeniden yazmaya devam etmelerine rağmen Goethe'nin günümüzde Alman şiiri üzerinde hayati bir etkisi olduğunu söyleyemeyiz.

Yine de, Goethe'nin bu uzaklığının, onun şu anda bizim için devasa değerinin bir parçası olduğu söylenebilir. Özellikle Fransız teorisyenlerin yazarın ölümünü ve metnin hegamonyasını iddia ettikleri günümüzde du-

rum böyledir. Diğerlerinden ne kadar farklı olsa da, her bir Goethe metni onun eşsiz ve baskın kişiliğinin izlerini taşır, ondan kaçınmak ya da onu yapıbozumuna uğratmak imkânsızdır. Goethe'yi okumak, yazarın ölümünün sadece geç kalmış bir mecaz olduğunu bilmektir. Goethe'nin *daemon*ı ya da *daemon*ları (istediği kadar sayıda *daemon*u idare eder) eserlerinde daima vardır ve şiir ve düzyazının aynı zamanda Klasik, nerdeyse evrensel bir *ethos* ile Romantik, yoğun bir şekilde kişisel *pathos*un örnekleri olduğu paradoksuna yardımcı olur. Goethe'nin eserlerinin *logos*u ya da Aristo'nun terminolojisiyle *dianoia*sı (düşünce içeriği) onun tek kırılgan özelliğidir çünkü günümüzde eksantrik Goetheci Doğa Bilimi onun dehşetli deamonik gerçeklik anlayışını kavramlaştırmak için yetersiz kalmaktadır. Bu pek önemli değildir çünkü Goethe'nin edebi gücü ve bilgeliği, rasyonelleştirmelerinin buharlaşmasına rağmen ayakta kalacaktır.

Curtius ustalıkla şöyle söyler: "Işığın karanlık üzerindeki baskınlığı, Goethe'ye en iyi uyan durumdur," ve bize Goethe'nin bu durum için kullandığı kelimenin *heiter* olduğunu hatırlatır; Latincedeki karşılığı *serenus*, gece ya da gündüz bulutsuz bir gökyüzü kadar "şen" değildir. Kendinden sonra gelen Shelley gibi, Goethe de kendi kişisel amblemini sabahyıldızında bulmuştur ama Shelley'de olduğu gibi şafak vakti yıldızın muhteşem bir şekilde zayıfladığı an için değildir bu. Dinginliğiyle Goethe, şimdi bizim için kaprisli bir yük olmuştur; ne biz ne de yazarlarımız artık sakin değiller. Goethe'nin Faust'u yüz yaşına kadar yaşar, Goethe şevkle kendisi için de aynısını ister. Nietzsche bize acının bir poetikasını öğretmiş; çok parlak bir şekilde sadece acı veren şeyin tam olarak hatırda kalan şey olduğunda ısrar etmiştir. Curtius, Goethe'ye eski bir gelenek içinde bir haz poetikası atfetmiştir ama Goethe'nin vizyonuna bir dinginlik poetikası, bulutsuz bir gökyüzü çok daha yakındır.

Önemli bir Nietzsche içgörüsü olan "hayat hakkında yanılmak hayat için gereklidir", Nietzsche'nin Goethe'ye borcunun bir parçasıdır. Goethe'nin şiir anlayışı, şiirin özünde bir mecaz olduğunun ve mecazın da bir tür yaratıcı hata olduğunun girift farkındalığını merkezine almıştır. Başyapıtı olan *Latin Ortaçağında Avrupa Edebiyatı*'nda (1948; İngilizcesi 1953) Curtius, Goethe'nin mecaz hakkındaki iki muhteşem ifadesini bir araya getirir. *West-Östlicher Divan*'a ekli olan "Notlar ve Denemeler"de Goethe, Arap şiirinde metafor üzerine şöyle der:

Doğulu olan için, her şey her şeyi ima eder, öyle ki birbirinden en uzak

> şeyleri birleştirmeye alışık olarak, harflerde veya hecelerde çok küçük değişiklikler yaparak birbirine zıt şeyler türetmekten çekinmezler. Burada dilin zaten kendi içinde üretken ve hayal gücüyle örtüştüğü sürece de şiirsel olduğunu görürüz. Öyleyse biz birinci, gerekli, başlıca mecazlar ile başlayıp daha sonra daha özgür ve cesur olanlara geçip, sonunda en cesur ve keyfi ve hatta anlamsız, geleneksel ve basmakalıp olana ulaşmalıyız, işte o zaman Doğu şiirine genel bir bakışı başarmış oluruz.

Açıkça bu, şiir için "her şeyin her şeyi ima ettiği" anlamda genel bir metafor oluşturur. *Maxims and Reflections*'da Goethe, tek öncüsü (farklı modern dillerden birinde yazdığı için öncü olarak kabul edebildiği tek kişi) hakkında şöyle der: "Shakespeare, kişileştirilmiş kavramlardan ortaya çıkan ve bize hiç uymayan fakat sanatta alegorinin baskın olduğu zamanlarda yaşadığı için kendisi için tam yerinde olan mükemmel mecazlar açısından zengindir."

Bu, Goethe'nin "tekil olanın sadece genelin bir örneği olarak hizmet ettiği alegori" ile "şiirin doğası; genel olanı işaret etmeden ya da düşünmeden tekil olanı ifade eder" dediği "sembol" arasındaki talihsiz ayrımını yansıtır. Ancak Goethe şöyle devam eder: Shakespeare "bizim gitmeyeceğimiz yerde imgeler bulur mesela... hâlâ kutsal bir şey olarak düşünülen kitapta." Bir kitabı kutsal bir şey olarak mecazi düşünmek, Goethe'nin pek de ilginç olmayan anlayışında bir alegori sayılmaz fakat her şeyin her şeyi ima ettiği özgün bir şekilde sembolik bir modda bir alegoridir. Böyle bir kitap metaforu Goethe'nin bir şair olarak en büyük hırslarına yol açar: Avrupa edebiyat geleneğine yenik düşmeden dahil olma, geleneği genişletme ve bunu da kendi benliğini kaybetmeden gerçekleştirme hırslarına.

Goethe'nin bu özelliği, onun 20. yüzyıldaki başlıca varisi Thomas Mann tarafından en iyi şekilde aydınlatılmıştır. Sevgi dolu bir ironiyle (belki de ironik bir aşkla) Mann, "Goethe ve Tolstoy"la (1922) başlayarak, 1930'larda yazdığı denemelerden (edebiyat adamına dair, "Burjuva Çağının Temsilcisi" ve *Faust*) *Lotte in Weimar* (1939) romanına kadar devam ve en son "Goethe üstüne Fantezi" ("Fantasy on Goethe") (1950) adlı denemesinde, Goethe'nin mükemmel bir dizi portresini oluşturmuştur. *Lotte in Weimar*'ı bir kenara bırakırsak, Goethe temsillerinin en dikkat çekici olanı, şairin ölümünün 100. yıldönümü için yazılmış konuşmadır: "Burjuva Çağının Temsilcisi Olarak Goethe." Mann'a göre Goethe, "şair formundaki bu büyük

adam", Alman kültürünün ve idealist bireyselliğin elçisi, fakat her şeyden önce "bu kişilik mucizesi" ve Carlyle'ın "tanrısal insan"ıdır. Burjuva Temsilcisi İnsan olarak Goethe, "kavramların ve duyguların serbest ticaret"inden söz eder ve Mann bunu "liberal ekonomik prensiplerin entelektüel hayata karakteristik bir şekilde geçirilmesi" olarak yorumlar.

Mann, Goethe'nin dinginliğinin doğal bir yetenekten çok estetik bir başarı olduğunu vurgular. "Fantasy on Goethe"de Mann, Goethe'yi "muhteşem narsisizmi ve küçük zihinli bir kelime olan 'kibir'in uygun olmayacağı ölçüde kendini mükemmelleştirme, kişisel yeteneklerin hafifletilmesi, arıtılmasıyla ilgili ve çok ciddi bir benlikten hoşnut olma hali" için över. Bu kişileştirmenin hoş yanı hem burada hem de "Freud ve Gelecek" (1936) isimli başarılı denemesinde, Mann'ın Goethe kadar kendisini de tanımlıyor olmasıdır:

> Taklit (imitatio) Goethe, Werther ve Wilhelm Meister aşamalarıyla, eski *Faust* ve *Divan* dönemleriyle, hâlâ bir sanatçının hayatını mitik bir anlamda şekillendirebilir... bilinçaltından sıyrılıp –sanatçıların yaptığı gibi– gülümseyen, çocuksu ve derin bir farkındalığa uyanan sanatçıyı.

Mann'ın *imitatio* Goethe'si bize Werther olarak Tonio Kröger'i, Wilhelm Meister olarak Castorp'u, *Faust* olarak *Dr. Faustus*'u ve *Divan* için de *Felix Krull*'u sunar. Mann'ın Goethe için söylediği sözlerde bilinçli yankılar vardır: "Mükemmel modellerin bile yıkıcı bir etkisi vardır, kişisel eğitimimizde gerekli aşamaları atlamamıza neden olurlar ve çoğunlukla bunun sonucu olarak yolumuzdan şaşıp sınırsız hataya doğru gideriz." Birçok farklı yerde Mann, Goethe'nin yaşlılık döneminde söylediği acımasız ve merkezi soruyu alıntılar: "Diğerleri de yaşarken bir insan yaşar mı?" Bu sorunun içinde ima edilen iki muhteşem Goethe aforizması kendi aralarında geç kalınmış yaratının bir diyalektiğini oluştururlar: "Sadece başkalarının zenginliklerini kendimizin yaparak büyük bir şey yaratabiliriz" ve "Enerji, güç, irade dışında kendimizin diyebileceğimiz ne var ki!"

E. R. Curtius'un Goethe'si, Homeros'dan Vergilius ve Dante'ye giden, daha sonra Shakespeare, Cervantes, Milton ve Racine'de yüceliğe ulaşan edebi kültürün mükemmelleştiricisi ve son temsilcisidir. Sadece Goethe'nin daemonik gücüne sahip olan bir yazar ölümün mükemmelliğine düşmeden bu kadar çok şeyi özetleyebilirdi. Şimdi kafamızı karıştıran şey şudur: canlılığı ve bilgeliğine rağmen, Goethe'nin en güçlü lirik şiirleri karşımıza

çok fazla bölünmemiş bir bilinçle çıkar, bu nedenle Wordsworth'ünki kadar kuvvetli ama ondan milyonlarca kez daha az etkileyici şiirlerinde kendimizi bulabileceğimize inanmamız çok güçtür. *Trilogies der Leidenschaft* ya da "Tutku Trilojisi" olağanüstü retorik yoğunluğa sahiptir ama "Tintern Abbey" ve "Intimations" şiirleri gibi varlığımızın merkezinin şiirleri değillerdir. *Prelude*, *Faust*'tan daha üstün seviyede bir şiir olarak değerlendirilemez ama büyük farkla daha normatif olan eser olarak görünür. Goethe'nin büyük estetik bilmecesi, lirik ya da anlatısal başarıları değildir, Batılı şiirlerin en grotesk ve en ayrıksısı olanı *Faust*'tur.

Erich Heller kurnaz bir şekilde şöyle demiştir: "Faust'un günahı nedir? Ruhun huzursuzluğudur. Faust'un kurtuluşu nedir? Ruhun huzursuzluğudur." Bu ya Goethe'nin yarattığı bir karışıklıktır ya da günah yoluyla kurtuluşun gnostik fikrinin Goethe tarafından kişisel versiyonu olarak sunulmasıdır. Heller bunu daha çok gayrimeşru belirsizliğin bir türü olarak görür:

> Onun yazamadığı şey insan ruhunun trajedisiydi. Faust trajedisinin başarısız olduğu ve gayrimeşru bir şekilde belirsiz olduğu yer işte burasıdır; nihayetinde Goethe için özellikle insan ruhu yoktur. Temel olarak o doğanın ruhu ile aynı şeydir.

"Faust'un kurtuluşu oldukça alışılmışın dışında bir meseledir" demesine rağmen Hermann Weigand, heretik kurtuluşu kahramanın "kendi kişiliğini genişletmek için bitmez tükenmez çabasına" bağlar, bu da kesinlikle Goethe'nin de arayışıdır. Korkarım Heller haklı; Faust'un kişiliği ya da özellikle insan ruhu yok, bu da şiiriyle ilgili sıkıntılarımızdan biridir. Goethe'de hiçbir şey, doğanın güçleri ve itkileri dışında herhangi bir insan ruhunun olmayışı kadar Homerosvari (ya da Homeros'un grotesk bir parodisi) değildir. Homeros'un kahramanları gibi, Faust da karşıt güçlerin çarpıştığı bir savaş alanıdır. Bu onun İncil geleneğinde bir insan ruhu olan Hamlet'ten en büyük farkıdır. Faust asla kalbinde bir çeşit kavga olduğunu söyleyemezdi. Onun yerine, kalbi, zihni ve algıları birbirlerinden katı bir şekilde ayrıdır ve o bunların hepsinin çarpıştığı neredeyse keyfi bir alandır.

Ancak Goethe, Homerik bir epik değil bir Alman trajedisi yazmıştır. "Trajedi"nin Faust için farklı bir anlamı vardır. Heller'e göre Faust'un trajedisi, trajediden aciz olmasıdır. Homeros'un Akhilleus'u trajik bir kahraman mıdır? Bruno Snell, E. R. Dodds ve Hans Fraenkel bize Akyalıların

en iyisi olan Akhilleus'un bile özünde çocuk gibi olduğunu gösterir çünkü onun zihni, duyguları ve duyu izlenimleri arasında bir bütünlük yoktur. Goethe'nin kendisinde olumlu bir Homerosvari özellik vardır ancak Faust sadece çocuk gibi oluşunda Homeros'a uyar. Oedipus ve Hamlet trajedilerinde olgunlaşırlar; Faust ise onlarla karşılaştırıldığında bir bebektir.

Bu estetik bir kusur değildir. *Faust*'u, Batı şiirinin en grotesk başyapıtı, geniş, kozmolojik bir satir-oyunu denilebilecek, Klasik geleneğin sonu yapan olağanüstü tuhaflığa katkıda bulunur. *Birinci Bölüm* yeterince çılgındır ama *İkinci Bölüm*'ün yanında Browning ve Yeats usulca ve Joyce da açık seçik görünür. Goethe'nin şansına Shakespeare İngiliz'di çünkü bu dilsel uzaklık onun Shakespeare'i özümseyip taklit ederken sakatlayıcı endişeler hissetmemesine neden oldu. *Faust* gerçek anlamda Shakespeareci değildir fakat neredeyse mütemadiyen Shakespeare'in parodisini yapar.

Benjamin Bennett, bu şiirin projesinin "dilin yeniden üretilmesi"nden aşağı olmadığını düşünür, ben de bunu "Shakespeare'in İngilizceyi yeniden üretmesi gibi Almancayı yeniden üretme girişimi"ne indirgeyebilirim. Bennett, *Faust*'un garip tür dışı formunu, şiirsel dilden ironiyi temizlemeyi ve bir tür hayalci pathos'u yerleştirmek isteyen bir "antişiirsel" tür olduğunu düşünür. Devasa (ve bilinçli) bir eleştirel irrealizm ile Bennett, *Faust*'un boyutunun "insanın istediği kadar geniş olması anlamında sonsuz" olduğunu iddia eder. Bazen *Faust*'u okurken keşke hem ben hem de şiir sıkı bir diyete girsek diye diliyorum ama yine de Bennett'in ima ettikleri hâlâ geçerlidir.

Burada eleştirel soru şudur: Goethe'nin *Faust*'unun estetik başarısını (boyutlarını ve sınırlarını) tanımlayabilir miyiz? Bennett belki de boyut sorusunu engellemiştir ama sınır sorusunu geçiştirmek mümkün değildir. Özellikle de *Faust*'un tekinsiz bir fazlalık, merkezi şiirsel geleneğin karbeyaz bir fili olarak göründüğü bir ülkede ve zamanda durum böyledir. Söylediğim gibi, *Faust*'u okumayı öğrenmekten çok Wordsworth'ün "Prelude"ünü ya da hatta Blake'in epik şiirlerini okuruz. Goethe'nin şiirsel kişiliğinin açıkça görülen dinginliği ve *Faus*t'un sefil yoğunlukları mı bizim kafamızı karıştırır? Yoksa kendimizi Goethe'nin dünya tiyatrosunda belirli bir yere koyamadığımız için mi ne olup bittiğini merak ederiz ve neden bizim bununla ilgilenmemiz gerektiğini sorarız?

Lirik çeşitliliği ve retorik gücü hatta mitolojik yaratıcılığı temelinde *Faust*'un büyüklüğünü tartışmak artık yeterli görünmüyor. *Faust* yerine Goethe'nin *Roman Elegies*, *Doğu Batı Divanı* ve bazen de *Venedik Epigramları*'nı tercih ederiz. Nietzsche (ve bütün Nietzscheciler) için *Böy-*

le Buyurdu Zerdüşt neyse Goethe için de *Faust* odur; muhteşem bir felakettir diyen çok acımasız bir yorum duymuştum. *Faust*'un özetinin en az Zerdüşt'ün özeti kadar yenilip yutulmaz olduğu doğrudur. *Faust*'u derinden okumak ise başka bir meseledir. O zaman bir duyu ziyafeti haline gelir ama şüphesiz pek de sağlıklı olmayan gıdalarla dolu bir ziyafet. Cinsel bir karabasan ya da erotik bir fantezi olarak rakibi yoktur ve şok olmuş Coleridge'in neden bu şiiri çevirmeyi reddettiği de anlaşılabilir. Sınırları zorlayan bir eserdir ve Goethe cinselliğin sınırlarını zorlamak için de sayısız yol bulur. Daha da takıntılı bir şekilde, *Faust* bize aktif bir cinsellik olmadan hiçbir şeyin yeterli olmayacağını öğretir.

Bennett, bize *Faust*'un kendine özgü sanatının, bizim onun görmek istediğimiz bakış açılarını sistematik bir şekilde geçersiz kılmak olduğunu hatırlatır. Perspektivizmi sadece bilinçli bir belirsizlikle bloke edebilirsiniz ki Goethe, bu belirsizliğin yetmiş yedi çeşidini icat etmiştir. Nietzsche'nin Goethe'si *Apollo*'nun değil Dionysos'un vücut bulmasıdır; Freud'un Goethe'si ise Thanatos'un değil Eros'un canlanmasıdır. Bence *Faust*'taki tek tanrı ya da tanrıcık Goethe'nin kendisidir çünkü bu olağanüstü şair ne Hıristiyandır ne de Epikürcü, ne Platoncu'dur ne de deneyci. Belki de Mefisto'dan çok Doğa'nın Ruhu Goethe adına konuşur ama biz Goethe'nin Ruhlarından öyle sıkılmış ve onlara sinir olmuş durumdayız ki *Faust*'taki en ikna edici figür Mefisto olmalıdır. Erich Heller onu doğru bir şekilde Nietzsche'nin nihilist dünya görüşünün meşru öncüsü olarak görmüştür. Heller'e göre Nietzsche bir Faustçu idi; ama böyle söylemek Nietzsche'nin kendine ait ironilerini göz ardı etmek demek olur.

Kahramanca gülünç Mefisto'nun grotesk ve yüce bir şekilde absürd son sözleri kadar şaşırtıcı bir şiir bilmiyorum. Faust'un ona verdiği ruhunu alıp götürmek isterken onu önlemek için uçuşan güller ve melek popolarının cennetten çıkma seline karşı tek başına son çırpınışlarını yapar. Böylesine şaşkına çeviren acayip sahneyle ne yapabiliriz? Faust hemen bağırır, "Şimdi en yüksek anımın tadını çıkarıyorum,"; sonra gömülüp ortadan kaybolur. Daha sonra olan şey ise edebi eleştirinin hem çok altında hem de ötesinde bir şeydir. Korkunç bir banallikle flört eden bayağı bir fars bizi şaşırtır. Mefisto kısa, düz boynuzlu, şişman şeytanlarla uzun, kıvrık boynuzlu zayıf şeytanlar ordusuna liderlik ederken, bir grup tatlı oğlan melek ortaya çıktığında şeytanların kaçıştığını görür. Bu büyüleyici güzellikler için duyduğu coşkulu şehvetten zayıf düşmesine rağmen cesurca savaşır, ardından da komik bir şekilde kendisini Eyüp Peygamber ile karşılaştırır ve sonunda

fazlasıyla insanca şehvetini itiraf etmesiyle bizim sevgimizi kazanarak yenilgiyi kabullenir.

"Zavallı koca şeytan," diye düşünürüz ama aynı zamanda "Kart koca şeytan," deriz, o da kendisini haklı bir şekilde suçlar. Bu, Goethe'nin şaşırtıcı başarısının önemli bir kısmıdır: Faust'un bir insan ruhu ya da kişiliği yoktur ama Mefisto'nun çok hoş bir şekilde vardır. Mefisto'yu yazdığında Goethe gerçek bir şairdi ve bile bile Şeytan'ın yanındaydı çünkü Goethe her şeyi bilir.

Faust'un bir sahne oyunundan çok bir opera olmasına rağmen Almanya'da hâlâ performansları yapılmaktadır. Ben hiçbirini görmedim ve çok yetenekli bir yönetmen sinemanın bütün kaynaklarını bu işe uyarlamadıkça da görmek istemiyorum. *Faust, İkinci Bölüm* zaten metnin tuhaflığıyla mücadele ederken kafamızda yönetmeliğini yaptığımız bir karabasan filmidir. *Birinci Bölüm* de kesinlikle ilginçtir ama *İkinci Bölüm* Batı edebiyatının en alışılmamış kanonsal eseridir.

Goethe, *Faust*'u 1772'de, 23 yaşındayken yazmaya başladı ve 60 yıl sonra, 1832 yılında ölmeden hemen önce bitirdi. Yazılması 60 yıl süren şiirsel bir dramanın bir canavar olması kaçınılmaz ve Goethe de *İkinci Bölüm*'ü olabildiğince canavarca yapmak için uğraşmıştır. Eleştirmenleri oyunun sözde "bütünlüğü"nü uzun uzadıya tartışmışlardır ve *İkinci Bölüm*'ün *Birinci Bölüm* içinde ima edildiğini düşünmüşlerdir. Birkaç mekanik bağlantı dışında iki *Faust*'un ortak noktaları, Faust'un kendisi ve komik şeytan Mefisto'dur. İster popüler geleneğin Şeytanı'nı ister Milton'ın *Kayıp Cennet*'inin kötü kahramanı Şeytan'ı düşünelim, Mefisto çok da şeytani bir figür değildir. Faust'un kişiliği olmadığı ve Mefisto'nun da tek bir kişiliği olmadığından, oyunun iki bölümü arasında çok fazla süreklilik sağlamazlar.

Bu çok da önemli değildir çünkü *İkinci Bölüm*'ün yazarı olabildiğince muammalı olmaktan gayet mutludur. Kariyerinin başından itibaren edebi bir mesih olarak görülen Goethe, sonsuz bir deneyimci olarak etkisini kaybetme tehlikesinden kurnazca kaçmıştır ve *Faust İkinci Bölüm* bir şiirden çok bir deney olabilir. *Faust*'un edisyonları genellikle nazım formlarını ve yazıldıkları tarihleri veren analitik bir tablo içerir. Bu bana İncil araştırmalarındaki eserlerde Tevrat'ın ilk beş kitabına ayrılmış tabloları hatırlatır ama Goethe aynı anda Yehovacı, Elohist, Tesniye yazarı, Priestly Writer ve büyük Redaktör'dür. Shakespeare'in oyunları, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Cervantes'in *Don Quijote*'si gibi *Faust* da seküler bir kutsal kitaptır, mut-

lak hırsları olan uçsuz bucaksız bir kitap. Shapespeare ve Cervantes'in ilgi alanı kozmolojik değildi ama Dante ve Milton gibi, Goethe de bütüncül bir vizyon amaçlıyordu. Goethe için bunu çoğul yapmalıyız ve vizyonlar demeliyiz. *İkinci Bölüm*'deki mitolojiler, tarihler, spekülasyonlar daha önce gelen şairlerin hayal güçleri karışımına "eklektik" demek bile zordur. Her ne olursa olsun, Goethe onu kullanacaktır çünkü her şey "büyük bir itirafın parçaları" olan Goethe'nin edebi eserlerine, özellikle de *Faust*'a karıştırılabilir.

Goethe saygıyla (ve gerçekçi bir şekilde) Shakespeare'i kendinden yukarda görürdü ancak Shakespeare'in, *İkinci Bölüm*'de *Birinci Bölüm*'de olduğu kadar baskın bir etkisi olmamıştır. *İkinci Bölüm*, klasik karakterler, hikâyeler ve formlarla doludur. Goethe'nin antik yazarlara açılması kısmen Shakespeare'e karşı bir savunma hareketiydi ancak Shakespeare'den kaçma olarak düşünüldüğünde başarılı olmadığını görürüz. Nasıl olabilirdi ki? Goethe'nin Shakespeare üzerine görüşlerini yazdığı, 1815 tarihli denemesi, "Schäkespear und kein Ende!" Randolph S. Bourne tarafından "Shakespeare ad Infinitum" (Sonsuz Shakespeare) olarak çevrilmiştir. Yazarların en büyüğü hakkındaki süregelen kararsızlığına rağmen, Goethe'nin estetik duyarlılığı kendi kırılganlığına galip gelir:

> Bireysel bir karakterde Gereklilik ve İrade arasındaki ilişkiyi hiç kimse ondan daha iyi bir şekilde göstermemiştir. Bir karakter olarak düşünüldüğünde bir kişi belli bir gereklilik altındadır; zorlanmıştır, belli bir eyleme tayin edilmiştir; fakat bir insan olarak iradesi vardır ve irade sınırlanamaz, taleplerinde evrenseldir. Böylece bir iç çatışma ortaya çıkar ve Shakespeare buna verdiği önem açısından diğer bütün yazarlardan üstündür. Ancak şimdi bir dış çatışma ortaya çıkabilir ve birey öyle tahrik olur ki yetersiz bir irade, şartlar gereğince kaçınılmaz bir gereklilik seviyesine yükselir. Daha önce Hamlet'in durumunda bu gerçeklerden söz etmiştim.

Goethe'nin Hamlet yorumu, *Wilhelm Meister'in Çıraklığı*'nda (1796) da ifade edilmiştir. Burada Wilhelm, Shakespeare'in en kapsamlı karakterinin meşhur ancak absürd bir şekilde yanlış yönlendirilmiş idealleştirmesini bize sunar. Hamlet'i onun kelimelerinde tanıyabilir miyiz?

> Sevimli, saf, asil ve ahlaklı bir tabiat, bir kahramanın sahip olduğu güç olmadan, kaldıramayacağı bir yük altında ezilir. Bütün vazifeler onun için kutsaldır ve içinde bulunduğu zaman da çok zordur. Ondan imkânsız şeyler

istenmiştir; kendi içlerinde imkânsız şeyler değildir ama onun için öyledir. Döner durur, kendine eziyet eder, ilerler ve geri çekilir, kafasına koyar; sonunda neredeyse düşüncelerinin amacını kaybeder ama yine de huzura eremez.

Goethe/Wilhelm Meister'in hangi oyunu okuduğunu merak ederiz; şüphesiz Hamlet'in gayet sıradan bir şekilde Polonius'u öldürdüğü, Rosencrantz ve Guildenstern'i ölümlerine gönderdiği ve Ophelia'ya affedilmez bir acımasızlıkla davrandığı Shakespeare trajedisi değildir bu. Ama Goethe'nin *Faust*'unu (*Birinci Bölüm* ya da *İkinci Bölüm*) *Hamlet*'le ya da Shakespeare'in başlıca trajedilerinden herhangi biriyle karşılaştırmak kadar zalimce bir şey olamaz. Danimarka Prensi, evrensel olarak ilgi çekici ve tekinsiz bir şekilde derin bir kişiliği olan bir dramatik karakterdir. Bütün kurgusal karakterler arasında Hamlet, tek yazarsal bilince sahip olan karakterdir ancak bununla Hamlet, Shakespeare'in temsilcisidir demek istemiyorum. Bilakis, Hamlet içselliğin bir mucizesidir; Shakespeare bizi şaşkına çevirecek kadar psikolojik bir derinliği ima etmenin yollarını bulmuştur, öyle ki Hamlet'in kozmosta bizi şaşırtan her konu hakkında konuşmasını duymak isteriz. Oyun oldukça uzundur ama büyülenmiş okuyucu (ya da tiyatro izleyicisi demeliyiz) daha da uzun olmasını ister; Hamlet'ten almayı umduğumuz bütün gözlemleri, yorumları isteriz.

Bu ulaşılmaz standartla bakıldığında, Goethe'nin Faust'u ve hatta Mefisto'su karakter gibi bile görünmezler. Shakespeare'e kafa tutmaktan çekindiğinden Goethe, bir rakip modeli için İspanya'nın Altın Çağı'nın Barok tiyatrosuna, özellikle Calderón'a döndü. Calderón'un en iyi oyunlarında, *Faust*'ta olduğu gibi başkarakterler eylemde bulunur ve benlikleri, karakterle fikir arasındaki belirsiz alanda bulunur; onlar tematik endişelerin bir birleşiminin metaforlarıdır. Bu, hem Calderón'da hem de Lope de Vega'da harika bir şekilde işe yarar fakat Goethe, kişilikler ve tematik metaforlar arasındaki zıtlığı her iki şekliyle de istedi ve Calderón tarzından çıkıp kendi isteğiyle Shakespeare'in evrenine yeniden giriş yapmakta kendini özgür hissetti.

Bir kapriçyo ustası olan Goethe'nin kapriçyosu çoğu zaman yanına kalır ama her zaman değil: Shakespeare'i çağrıştırdığında, Goethe'nin kozmolojik tiyatrosu zarar görür. Okuyucu Goethe'nin kapsamlı oyununun özellikle de tuhaf ikinci bölümünde yaşlı Gide'in dediği gibi "hayata doymuş" ol-

duğu ancak sözde trajik kahraman söz konusu olduğunda durumun böyle olmadığı tuhaflığını deneyimler. Çılgın mitolojiler ve sonsuza kadar planlar kuran hayat dolu Mefisto etrafımızda cirit atar ama Faust'un kendisi pasif, renksiz, sıkıcı konuşmalar yapan biridir ya da uykudadır. Problem, bir Alman'a dönüştürülmüş Rönesans arayışçısı içinde çok fazla kişilikli Goethe'nin olması değil ama esas figüründe mesihin çok az olmasıdır. Goethe'nin coşkusu *İkinci Bölüm*'ün muazzam canavarları üstüne bolca yağdırmıştır ama zavallı Faust'a bir şey kalmamıştır. Bu bir tesadüf olamaz ancak estetik bir talihsizlik olmaya devam eder. Goethe, Faust'un kendisi ile karıştırılmasına izin vermemek için öyle kararlıydı ki en büyük, olağanüstü gücünü, kendi kişiliğinin kıyaslanamaz doğasını unuttu. *Wilhelm Meister'in Çıraklığı* (Goethe'nin düzyazı kurmacalarının en iyisine Carlyle'in verdiği isim) eserinde de benzer bir sorun vardır. Wilhelm Meister dışında hemen hemen bütün karakterler beni büyüler.

Goethe, kendisini ve karşılaştığı herkesi öylesine etkilemiştir ki onun yarattığı hiçbir karakter yaratıcısıyla boy ölçüşemez. Shakespeare kendisiyle o kadar ilgili değildi ve öyle görülüyor ki Christopher Marlowe ve Ben Jonson ile ve hatta daha önemsiz figürler olan George Chapman ya da John Marston ile karşılaştırıldığında oldukça da renksizdir. Özellikle *Faust, İkinci Bölümü* olmak üzere Goethe'nin eserlerinin büyük zaferi ve aynı zamanda muamması şudur: Yazılanlar şairin tahrik edici kişiliğiyle öylesine doludur ki artık temsiline değil, şaire daha çok değer veririz. Byron'da gerçekleşenler, daha büyük bir ölçekte Goethe'de de olur ve *Faust*'un zeki yazarı da kesinlikle bunu anlamıştır.

Büyük yazarlar haline gelmiş karizmatik insan sayısı fazla değildir; bütün Batı edebiyatında Goethe, en başta gelen örnektir. Onunla ilgili en önemli şey onun kişiliğiydi; Hamlet, edebi karakterler için ne ise o da yazarlar için oydu. Biyografisini yazan Nicholas Boyle, *Goethe: Şair ve Çağı*'nın (1991) ilk kitabına karşı koyulamaz bir ifade ile başlar: "Ya Goethe hakkında neredeyse bütün insanlardan daha fazla şey bilmeliyiz ya da bilecek çok daha fazla şey olmalı." Goethe'nin çağdaşı Napolyon bile bu yargıya karşı çıkamaz. Byron ve Oscar Wilde da aynı şekilde düşünür. Shakespeare hakkında bilgimiz yok denecek kadar azdır. Ve oyunlarının yerine yazarı hakkında bilinecek çok şeyler olduğu konusuna da şüpheci yaklaşmayı öğreniriz. Boyle ise, Goethe hakkında her şeyi bilir görünür ve hepsi de önemlidir.

Nietzsche ve Curtius'un farklı biçimlerde gözlemledikleri gibi, Goethe kendi içinde bir kültürün tamamıdır; Dante'den Vico'nun Aristokratik

Çağı'nın kanonsal başarısı olan *Faust, İkinci Bölüm*'e doğru giden edebi hümanizm kültürünün tamamıdır. Goethe'nin belleğinde, Teolojik Çağ'ın klasikleri (Homeros, Atina trajedileri, İncil) Dante, Shakespeare, Calderón ve Milton ile çaprazlanır ve buradan ortaya çıkan şey, Goethe'nin çağında ve ülkesinde sadece Goethe'ye ait olan bir kültürdür. Bu karışım şimdiye kadar hiçbir büyük şairde büyüyüp serpilmemiştir. Ölümünden neredeyse bir yüzyıl sonrasında bilgeler yükselecektir ama o onlarla birlikte ölmüştür. O şimdi bizimle birlikte olan şairlerde değil sadece ölmüş şairlerde ve ölüleri yemekle meşgul olan araştırmacılarda hayat bulur.

Goethe'nin gizemi onun kişiliğinde yatar. Onun kişiliğinin etkisi, Demokratik Çağ'da hayatta kalmayı başardı ve sonunda ortak kaosumuza sönük bir şekilde geçiş yaptı. Thomas Mann, Goethe'den ortaya çıkmış son büyük yazardır ve ustası Goethe, sonsuza dek olmasa da karanlıklara doğru ilerlerken Mann, maalesef parlaklığını yitirmiştir. 1990'ların başında hümanist ironi revaçta değildir ve 90'lı yılların sonlarının sezilerine göre pek de değer kazanacağa benzemez. Asla bir Hıristiyan olmayan Goethe, genç yaşlarında bir mesih olarak kabul gördü ve kendisini kendi tanrılaşmasına karşı güçlü bir ironiyle savundu. *Faust, İkinci Bölüm*'de Tanrı'ya inanan tek kişi Mefisto'dur; Faust'un kendisi aşkın bir otoriden ziyade dünyayı düşünmemizi isteyerek Nietzsche'yi önceler.

Victor Hugo ve ondan sonra niceleri için (ben dahil olmak üzere) Shakespeare ölümlü bir tanrı olmuştur ve Goethe de kendi Alman estetleri nesli içinde ilahi bir varlık statüsüne ulaşmanın karışık duygularını yaşamıştır. Ancak Shakespeare ve Goethe arasındaki büyük karşıtlık, yazının karizması ve yazarın karizması denebilecek bir şekilde devam eder. Çağdaşlarının tamamı (aforizmacı Lichtenberg düşünebildiğim tek istisnadır bu konuda) Goethe'nin doğanın bir dehası olduğunu ve saf doğayı da aşan bir parlaklığa sahip olduğunu düşündüler. Ancak Goethe, bir tanrı olmak bir yana, bir mesih olmayı reddetti ve kendisini *Weltmensch*, yani bu dünyanın çocuğu diye adlandırmayı tercih etti. Tam bir put yıkıcı olan Goethe, Batı estetik kültüründe en çılgın ve en kendine özgü olan şeyleri miras almıştır. Bugün biz bunun çok azını anlıyor görünüyoruz. Onun muhteşem ben-merkezciliği, Emerson'ın Amerikan özgüven dinine çevireceği modeldir ve oldukça karmaşık ama gerçek bir anlamda bugünün ABD'si (bilmeden) modern Almanya'nın olabileceğinden çok daha fazla Goetheci'dir. Goethe'nin karizmatik ruh yoğunluğunun merkezinde dur durak bilmeyen bir öz-saygı vardır ve *Faust* da sadece sınır bilmeyen bir benliğin epik draması olduğu ölçüde dini bir şiirdir.

Benlik dini, *Faust, İkinci Bölüm*'den daha yüce bir anıt bulamaz kendine. *Birinci Bölüm* de takdire şayan bir şiirdir ancak *İkinci Bölüm*'de üstümüze gürül gürül gelen şeyin sadece gölgeli bir tadıdır. Faust figürünün kökeni Hıristiyan inançsızlığına kadar gider. Sözde ilk gnostik, Samaryalı Simon Magnus, Roma'ya gidip "seçilen, tercih edilen" anlamındaki Faustus ismini almıştır. Parlak kariyerinin başlarında Simon, Tyre'de Helen adında bir fahişe buldu ve onun Tanrı'nın Düşüncesi'nin düşmüş hali olduğunu, daha önceki hayatlarından birinde de Truvalı Helen olduğunu iddia etti. Bu kâfirce skandal Faust efsanesinin uzak bir kaynağıdır ve daha sonraları 1540 yılında ölmüş, on altıncı yüzyılın başında yaşamış olan gezgin sahtekâr ve astrolog Georg ya da Johann Faust'a bağlanmıştır.

En erken *Faust* (1587), ilk önce *Doktor Faustus*'ta (1593) Christopher Marlowe tarafından, daha sonra birçokları arasında Goethe tarafından kullanılmış başlıca olayları içerir. *Faust* hikâyesinin hem popüler hem de şiirsel versiyonları, Faust'u hovarda Don Juan ile özdeşleştirme eğilimindedir. İki efsane birbiriyle benzerlik gösterir: Her iki kötü kahraman da büyü ya da cinsellikle ilgili gizli bilginin peşinden koşarlar; ikisi de bir erotik yanılgıdan diğerine giderler; ikisi de tutku ve aşırılıkla evrilip lanetlenmeye varırlar. Goethe'nin kurnazca kavradığı gibi Byron, hem şair hem de karizmatik bir şöhret olarak her iki efsaneyi kendisi içinde sonuçlandırır. Bu bağlantılı efsanelerin ölüm düşüşü, *Faust, İkinci Bölüm*'de, Faust ve Helen'in çocuğu Euphorion (Byron) İkarus'un kaderini paylaşınca gerçekleşir.

Birinci Bölüm bize ana karakter olarak çok yetersiz bir Don Juan sunar. Onun masum Margaret ile olan berbat ilişkisi, Margaret'ın dünyevi olarak mahvolmasına ve pek de inandırıcı olmayan cennette kurtuluşuna yol açar. Goethe bütün muhtemel Faust'ların en yeterli olanını bize sunmakla daha çok ilgiliydi ama Goethe'nin *Faust*'unda lirik başarı, dramatik başarının önüne geçer. Bütün Faustların en büyüğü olan bu eseri, potansiyel bir kişinin temsili olarak değil ama her ne kadar özense de hem eylemden hem de tutkudan temel bir anlamda kopmuş bir bilincin tarihi olarak hatırlarız. Goethe'nin kendi zihni hiçbir zaman dur durak bilmiyordu; Faust'un zihni ise sürekli huzursuzdu. Goethe farkın açıkça farkındaydı ve bu estetik riski almaya razıydı. Kimse *Faust*'u (her iki bölümünü de) çoğumuzun Hamlet'e saplantılı bir şekilde bağlanmamız gibi Faust karakterine kendini kaptırdığı için okumaz. Ben *Faust*'u, Goethe'nin bu Goetheci olmayan başkarakterle ne yapabileceğini görmek için tekrar tekrar okurum. *Hamlet*'i tekrar okuduğumda ise mesele Hamlet'in Hamlet ile ne yapabileceğini görmektir.

Burada yine Erich Heller'in fikrine geri geliriz: Shakespeare trajediyi sonsuza kadar yakalarken Goethe trajediden kaçınır ya da Heller'in özetlediği gibi: "Eğer Goethe'nin sınırlarının kökeninde onun dehasının bariz bir şekilde sınırsız kapsamı vardır denebilirse, burada kàstedilen onun dehasıdır, yetenekleri değil; tam tersine o her zaman yeteneklerini kendisini dehasına karşı savunmak için kullanmıştır."

Bunu ben sadece şöyle değiştirebilirim: *Birinci Bölüm*, Goethe'nin kendi dehasına karşı savunmasıdır fakat çok daha güçlü *İkinci Bölüm*, Goethe'nin diğer insanların dehasına (Yunan trajedileri, Homeros, Dante, Calderón, Shakespeare ve Milton'a) karşı daha ilginç olan savunmasıdır. *İkinci Bölüm*, *Birinci Bölüm*'den daha çok kötülük gerçeğiyle yüzleşmez ama trajedi için sabrı kalmayan izleyici artık üstümüze gelen Goetheci mit yaratılarının gelgitlerinin talep ettiği prenatürel tepki enerjisini umursamaz, aslında umursayamaz hale gelir. Lirik şiir değil ama canavar filmleri işe yarar. *Faust, İkinci Bölüm* bize sunulmuş en muhteşem canavar filmidir. Beni her yeni *Drakula* filmine gönderen içimdeki ses, *İkinci Bölüm*'e tekrar tekrar dönmemi sağlar. Orada Mefisto, vampirlerin en yaratıcı olanlarındandır. Sözde tutkudan vazgeçerek Goethe, harika şiirsel sonuçlarla Mefisto'nun *İkinci Bölüm*'ün büyük bir kısmını yazmasına izin vermiştir.

Birinci Bölüm, Faust'un içinde boğulmasına uygun bir günah, hata ve pişmanlık kaynar kazanıyla sona erer fakat *İkinci Bölüm*'ün ilk sahnesi bunların hepsini alır götürür. Goethe'nin Shakespeare'e en derin borcu, Tanrı katına yüceltmenin dramatik açıdan ikna edici olduğunu anlamasıdır. Beşinci perdedeki Hamlet, ilk dört perdede getirdiği her şeyi aşmıştır ve *İkinci Bölüm*'ün ikinci sahnesinden itibaren de Faust, Margaret trajedisinden tamamıyla özgürdür. Hamlet, ölü Ophelia için geçmişte hissettiği aşkının yoğunluğunu inkâr edebilir ama biz haklı olarak ona inanmayız. Faust ise kendi Ophelia'sı için nostaljisini inkâr etmekle uğraşmaz bile. Goethe, özellikle erotik meselelerde pişmanlığa bağımlı değildi. Onun için kaybedilmiş bir kadın başarılmış bir şiirdi ve şimdi Margaret *Birinci Bölüm*, Helen ise *İkinci Bölüm* olmuştu. Goethe, Dante ya da Yeats'in feminist okumalarını düşününce tüylerim ürperir çünkü bu şairler Milton'dan bile daha fazla kadını idealize etmiş ve bu şekilde onu şeytanlaştırmıştır. *İkinci Bölüm*'ün sonunda Mysticus Korosu "Kadın, sonsuza kadar / bize yol göster," dediğinde bir kadın şimdi şu soruyu soracaktır: "Nereye?"

Goethe, Dante'nin yolundan gidiyordu ama günümüzde bu bir savunma olarak kullanılamaz. Görünürdeki nesne Margaret ya da Helen olsa da,

Faust hem özne hem de kendi arayışının gerçek nesnesi olmaya devam etti. Zira Goethe bilerek sadece kendini aramıştı. *Aşkın Çabası Boşuna* oyunundaki Berowne gibi Goethe de kadınların gözlerinde kendi yaratıcı ateşinin bir yansıması olarak Prometheus ateşini aradı. Shakespeare bu konuda bilinçli bir şekilde ve çılgınca esprilidir fakat Goethe, en az Berowne kadar narsisisttir. Feminist eleştirinin Shakespeare ile arasının iyi olmasını anlarız; onun duruşu hem bütün cinsiyetler hem de hiçbiri içindir. Goethe, feminist eleştiri karşısında öyle savunmasızdır ki sonuçlar pek ilgimizi çekmez. Ama eğer eleştiri, önümüzdeki devasa mitolojinin içinde grotesk olanın dişileştirilmesine yöneltilmiş ise durum farklıdır.

Çağdaşları arasında şiirsel mit yaratıcısı olarak Goethe'ye rakip olabilecek tek kişi William Blake'dir. Onun da izleyicisi yoktur ve bezenmiş "kısa epikleri" (Miltonvari bir kavram) hâlâ küçük, eğitimli ve neredeyse saplantılı diyebileceğimiz bir okur kitlesine hitap eder. Çoçukluğumdan beri Blake'in daha ezoterik şiirlerini okuduğum ve genç yaşlarımda onlar üzerine kapsamlı yorumlarımı yayınladığım için *Faust, İkinci Bölüm*'ü okurken karşılaştırmalı olarak Blake'i düşünmem benim için doğaldır. Blake'in mitik şiirsel yaratıları sistematiktir ve kanonsal gelenek karşısında apokaliptik argümanına hizmet eder. Goethe'nin yaratıları serbest, derin bir şekilde oyuncudur ve geleneği içine almaya çalışır. *Faust, İkinci Bölüm*'ü *The Four Zoas*, *Milton* ve *Jerusalem*'e tercih ederek kendimi şaşırtırım.

İkinci Bölüm'de Shelley, Keats ve Byron yan yana getirildiklerinde yine aynı yargıya varmak gerekir. Goethe'nin hayranları olan Shelley ve Byron, eğer Goethe'nin en büyük eserini okuyacak kadar yaşasalardı bu karara karşı gelmezlerdi. Shelley'nin *Birinci Bölüm*'ün bazı parçalarının çevirisi, hâlâ eserin İngilizcedeki en iyi çevirisidir. Byron-Goethe ilişkisi de *İkinci Bölüm*'ün en önemli ve sadece kısmen gizli merkezlerinden biridir. Byron'ın ruhu, Arabacı (Boy Charioteer) ve Faust ile Helen'in çocuğu talihsiz Euphorion olarak ortaya çıkar. Daha da garibi, Byronvari olan (ki bu Goethe için demonik olandır), Arabacı veya Euphorion'dan çok daha canlı bir varlık olan Homunkulus figürüne kadar işler. Goethe ve Byron hiç karşılaşmadılar, sadece Byron Yunanistan'da ölümüne gitmeden önce mektupla birbirlerine övgüler yolladılar. Fakat Goethe'nin Byron için bir tür hayranlık beslediğini söylemek yanlış olmaz. Goethe, garip bir şekilde Byron'ı Milton'dan yukarıya, Shakespeare'in hemen altına yerleştirdi. Goethe'nin mükemmel olmayan İngilizcesinin de şüphesiz bu yargılarda rolü vardır. Yine de Romantik Dönem'de Avrupa'da bu düşünceler oldukça

yaygındı. Goethe'nin bütün klasik özlemlerine rağmen *Faust, İkinci Bölüm*, Avrupa Romantizmi'nin temel eseridir ve Byronizm de bu trajedi olmayan Alman trajedisinde kaçınılmaz bir şekilde yerini bulmuştur.

Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes ve Tolstoy eserlerinde ve eserleriyle bütün edebi tür ayrımlarını yok etmişlerdir. Hamlet'in ironilerinin tarzında olduğu gibi Goethe açıkça edebi tür ile dalga geçme riskini alır. Okuyucusuna açık bir bakış açısını sunmayı bu denli saldırganca reddeden *Faust*'un seviyesinde başka bir eser düşünemiyorum. Belki de bu nedenle Goethe, perpektivist Nietzsche'ye bu derece hitap etti fakat (ben de dahil olmak üzere) bütün okuyucularının şiirle karşılaştıklarında tamamen ciddi bir şekilde ya da tamamen ironik bir şekilde görmelerine izin vermeyen bir şiirle karşılaşmaları çok rahatsız edicidir. Goethe'nin açısından yazarsal iyi niyetin yokluğu söz konusudur ama başka bir açıdan bakınca bu yokluk devasa ve bilinçli bir şekilde büyüleyicidir. *Faust* kadar büyük bir yazınsal beyaz fil olan *Finnegans Wake*, onu okumayı öğrendiğinizde, bolca mizah içeren bir kitaptır fakat içinde Joyce'un iyi niyeti vardır. Hayatınızın oldukça fazla bir kısmını *Finnegans Wake*'e adarsanız çabanızı ödüllendirecektir; onun planı budur. *Faust, İkinci Bölüm*, coşkulu okuyucu için inanılmaz bir zevktir ama aynı zamanda dibini göremeyeceğimiz bir Mefisto uçurumudur.

Joyce, *Wake*'i kalpten gelen, sevimli bir ciddiyetle ele alır; okuyucusu kullanılmayacak ve dalga geçilmeyecektir. Goethe de aynı hırsla dünya edebiyatı yaratmaya ve dili yeniden oluşturmaya teşebbüs eder ancak onun durumunda bu, okuyucular pahasına yapılır. Kaos Çağı'nın Vicovari kahraman ozanı olsa da, Joyce edebi seçkinliğinde demokratiktir. Zorlukları aşmaya çalışırsanız hak etiğiniz ödülü alırsınız. Aristokratik Çağ'ın en son ozanı olan Goethe ise bizleri mutlak bir çatışma ve karışıklık içinde terk etmekten gayet memnundur. Bu *İkinci Bölüm*'ün estetik muhteşemliğini hiç de azaltmaz fakat bizi özellikle şu anki durumumuzda biraz bezgin bir halde bırakır. Belki de bu sadece artık feminizm ve müttefik ideolojiler çağında Faustçu insanın zamanının geçtiği anlamına gelir. Ama ayrıca Goethe'nin bizi şiirlerin sunabileceğinden fazlasını istediğimiz için kınaması anlamına da gelebilir. Hâlâ şu soru bakidir: Yazarın ihtişamı ve sonsuz bir dil canlılığı dışında *İkinci Bölüm*'ün sunacak nesi vardır? Lirik muhteşemlik ve mitik yaratıcılık, *Birinci Bölüm*'ün iki katı uzunluğundaki böylesine garip ve barok bir fantaziyi ayakta tutmaya yeter mi? Almanca dilinde eserler yaratmış en güçlü yazardan daha fazlasını beklemekle hata mı yapıyoruz?

Bu eser 12111 dizeden oluşup, yazılması 60 yılı bulmuş olsa da Goethe'nin bir şiirsel dramada eşzamanlı olarak tutku ve feragatı yüceltme teşebbüsünde olağanüstü bir cüret söz konusudur. Ulusal bir bilge haline gelmiş olsa da, Goethe'de ne normatif din ne de orta sınıf ahlakı vardı. Toplumun iyi zevk anlayışından çekinecek biri de değildi. *Faust*'ta neredeyse her şeye izin vardır, özellikle de *İkinci Bölüm*'de. Eğitimli okuyucuların birçoğu *Birinci Bölüm*'ün bir versiyonunu okumuşlardır; o yüzden burada sadece *İkinci Bölüm*'e arka plan olabilecek kadarından söz edeceğim. Daha önce de söylediğim gibi, iki bölüm birbirinden o kadar farklıdır ki aslında iki farklı şiir oluştururlar ama Goethe böyle düşünmediği için onun yazar olarak niyetine sadık kalmalıyız.

Faust'un iki bölümünün tam bir performansı herhalde yirmi bir ya da yirmi iki saat sürerdi. *Hamlet*'in kesintisiz bir performansını model olarak alırsak, onun dört katı uzunluğundadır. Böyle bir olasılık karşısında boğa güreşçisinin ölümü için ağıt yakan Lorca ile beraber ben de "Görmek istemiyorum!" diye ağlarım. Goethe, Shakespeare'in sahne için yazmadığı düşüncesine kapılmıştı ve her ne kadar Almanya'da sergilenmiş olsa da *Faust*'un tamamı da en iyi şekilde öbür dünyada sergilenebilir. *Strum und drang* (Fırtına ve Atılım) ya da İngiliz Duyarlılık Çağı'nın Alman versiyonundan ortaya çıkarak, Goethe doğal olarak özgün bir şekilde yüce dramayı zihin tiyatrosuyla özdeşleştirmiştir. Bu *Faust*'un felsefi bir oyun olduğunu iddia etmek anlamına gelmez. Bilakis, cinsel arzu ile takıntılı bir şekilde uğraşan bu dramatik şiiri saygıdeğer Georg Lukacs'ın Faust-Margaret ilişkisini Marksist açıdan analiz etme çalışmasına rağmen, hiçbir sosyal bağlamda aşkın gerçekçi bir temsiliyle ilişkisi yoktur. Devasa bir fantazi olarak *Faust*, Freud'un dürtüleri Eros ve Thanatos'un bölgesinde yaşar. Faust'un kendisi huzursuz bir Eros'tur ve Mefisto da rahatsız bir şekilde rahat bir Thanatos.

Şimdi *Faust, Birinci Bölüm*'ün Valpurgis Gecesi'ne (30 Nisan gecesine) geçelim ve Faust'un zavallı Margaret'ı felakete varan baştan çıkarmasının büyüleyici bir şekilde acı veren ilk aşamalarını atlayalım. Goethe'nin Valpurgis Gecesi, her okuyucunun hemen anladığı gibi, Harz dağlarının içindeki Brocken üzerinde bir cadılar sebtini (kutsal dinlenme günü) kutlayan kötücül bir alem olarak düşünülmemelidir. Zaten bu Hıristiyan bir şiir değildir ve Goethe'nin ruhu Brocken'i bir katedrala tercih eder. Valpurgis Gecesi'ni bir önceki sahne olan Margaret'ın (ona Goethe'nin şimdi dediği gibi Gretchen diyelim) Kötü Ruh ile karşılaştığı ve bu yüksek derecede Hıristiyan gaz bulutunun (ki onun hayat dolu Mefisto ile ortak noktası yok-

tur) ona yaptığı eziyet sonucu bayıldığı sahne ile karşılaştırdığımızda biz de bu tercihi yaparız. Daha önemli bir karşılaştırma Valpurgis Gecesi ile daha önceki sahnelerden, Faust'un Gretchen ile flörtüne ara verdiren Orman ve Mağara sahnesiyle olan karşılaştırmadır.

Goethe'nin Walt Whitman ile ortak yönü (gayet uyumsuz bir ikili!) 20. yüzyıldan önce açıkça mastürbasyon konusuyla uğraşmış başlıca şairler olmalarıdır; Whitman mastürbasyonu över, Goethe ise ironiktir. Mefisto "Orman ve Mağara"da Faust'un yalnız başına "Tanrılara daha da yakın" bir mutluluk bulduğu eğlencesini bozar; Faust, Gretchen'e karşı hissettiği şehvet için haksız yere Mefisto'yu suçlar. Şeytan'ın cevabı ezicidir (burada ve daha sonra Stuart Atkins'in bence en doğru İngilizce versiyonu olan çevirisini kullanıyorum):

> Ne ilahi bir zevk! Gece karanlığında çiğ altında yatmak, yeri ve göğü coşkunca kucaklamak, kendini bir tanrı sanacak derecede gurura kapılmak, dünyanın derinliğine bilgi iştiyakı ile nüfuza çalışmak, Tanrı'nın altı günde yarattığı şeyleri kendi göğsünde hissetmek, kuvvetine güvenerek bilmem nelerden zevk almak, sonra aşk heyecanı içinde her şeyin üstünden aşarak, fanilikten tamamen sıyrılmak ve sonra bu yüksek ilhamı... (bir işaret yapar) nasıl bitireyim, söylemekten çekiniyorum.*

Faust'un, mastürbasyon anında kendisini kaybetmesinin engellendiği gerçekten şüphe götürmez. Kendi kendini tatmin imaları *Birinci Bölüm* ve *İkinci Bölüm*'de başka yerlerde de bulunur. Valpurgis Gecesi, (yüceltilmenin reddedilmesi ve arkasından Margaret'ın baştan çıkarılması ve onun Hıristiyan öz eziyetinin ardından) bize müthiş bir rahatlama olarak gelir. Faust'un kendisi de aralarında Adem'in ilk eşi harika Lilith'in de olduğu genç çıplak cadılarla beraber hayali, erotik ve özgürleştirici alanlara girdiği bir bahar gezisine giderken coşkulu bir rahatlama hissi deneyimler. Dans aleminin zirvesi, Faust ve Mefisto için zıt vizyonlar demektir. Faust ve Mefisto aynı figürü görürler; Şeytan onu Medusa olarak, Faust ise kurbanı Gretchen olarak yorumlar. Gretchen'in kaderi, *Faust, Birinci Bölüm*'ün geri kalan kısmının merkezinde olacaktır. Bu bölümün tamamı cadıların kutlaması ve bu kutlamanın erotik iştahı pragmatik olarak yüceltilmesiyle zehirlenmiştir. Cennet söz konusu olduğunda Gretchen kurtulabilirdi fakat okuyucu, Faust ile Mefisto ile birlikte Ophelia tarzı acı çekmeyi, İkinci Bölüm'ün hayali

* Goethe, *Faust*, çev. Ord. Prof. Dr. Sadi Irmak, İstanbul Kitapevi, İstanbul, 1960, s. 106.

dünyasına terk etmekten memnun bir şekilde o sahneden kaçar.

Bu kitap kanonsal soru ile ilgili olduğu için, benim *Faust, İkinci Bölüm*'e olan ilgim tam da bununla sınırlı: Böylesine tuhaf bir şiiri bu denli kalıcı ve evrensel yapan şey nedir? Eserin tamamı üzerine bir yorum sunacak kadar özel bilgiye ve buna ayıracak yere sahip değilim. Faust'un Mefisto ile yaptığı pazarlık, oyunun her iki bölümünün eleştirmenleri için geleneksel düğüm noktasıdır ama bana bu ikincil bir mesele gibi görünür. Onun kişilik eksikliği, beni güzel bir ana ulaşıp ulaşmamasına karşı ilgisiz kılar. Onun bitmek tükenmek bilmeyen çabasının izleği de benim için çok önemli değildir. Goethe'nin eserinin gücü, bu şimdiye kadar üstünde çok durulmuş yerlerde yatmaz. Eğer bunlar söylendiği kadar önemli olsaydı *Faust*'u çoktan batırmış olurlardı. *İkinci Bölüm*'ün mitik şiirsel gücü çok farklı buluşlar üzerinde merkezlenir: *Faust*'un Anneler'e inişi ve ardından gelen Helen hayali; Homunkulus'un ortaya çıkışı ve gelişimi; Klasik Valpurgis Gecesi; Faust, Helen ve Euphorion idili; son olarak da ölü Faust'un ruhu için mücadele ve şiirin sonundaki oldukça belirsiz cennet tasviri. Goethe, bu ilginç hayallerden, rapsodik olduğu kadar zor bir şiir ile mücadele edebilecek ve buna istekli her okuyucu için bir fark yaratacak olan birleşik miti yaratır.

Goethe'nin yüce kötü zevki, onun hatırda kalan Anneler episodunda geri döner. Mefisto'nun Faustus'a verdiği "anahtar" açıkça falliktir:

> Mefisto: *Şu anahtarı al bakalım.*
> Faust: *Şu küçük şeyi mi?*
> Mefisto: *Onu tut bir kere ve hor görme.*
> Faust: *Elimde büyüyor, parlıyor ve şimşekleniyor.*
> Mefisto: *Şimdi anlıyor musun neye sahip olduğunu? Bu anahtar sana aradığın yeri gösterecek. Onu takip et, aşağı in, o seni annelerin yanına götürecektir.**

Bu iniş, kişinin kadın atalarıyla yarı ensest, gölgeli ve çoklu bir karşılaşmasıyla ilgilidir. Mefisto, Faust'a aşağıda tuhaf şekillerle etrafının sarılacağını söyleyip ona "Anahtarını salla ve onları kendinden uzak tut!" dediğinde Faust coşkuyla cevap verir: "Sıkı sıkı tutarım ve yeni bir güç, yeni bir cesaret hissederim." Mitik inişin "büyük girişim"i bir mastürbasyondur, süresinin uzunluğu açısından epik ve sonucu olan Paris'in Helen'e tecavüzü hayaliyle oldukça şiirseldir. Kıskanç Faust, klasik büyüleyici kadın için tutkudan de-

---

* A.g.e., s. 187.

liye dönmüş bir şekilde hâlâ anahtarını tuttuğunu söyler. Anahtarını ona dokunana kadar Paris'in hayaline doğru tutar ve Helen'i yakalar. Orgazmik bir patlama olur, Faust bayılır ve hayaller bulut olup uçarlar.

Bu birinci perdenin sonudur; Benjamin Bennett'e göre *İkinci Bölüm*'ün kalan dört perdesi de gittikçe daha yoğun mastürbasyon zirvelerinin imalarıyla sonuçlanır. İkinci perdenin sonunda Homunkulus, Galatea'nın ayaklarının dibinde onanistik bir intihar sergiler. Euphorion, üçüncü perdenin sonunda, kadın yakınlığını reddederken kendisini vahşi erotik bir yoğunlukla havaya atar. Goethe'nin Hıristiyanlık yergisi dördüncü ve beşinci perdelerin sonunda da mastürbasyon bağlamının imaları ile biter. Dördüncü perdede, muzaffer bir başpiskopos "günahla öylesine kirlenmiş bir yerden" gökyüzüne yükselen bir katedral hayal eder. Bir yandan da şiirin tamamı Gretchen'in Beatrice olduğu ve Faust'un Dante rolünü üstlendiği yarı Dantevari bir epifan ile sona erer. Ancak bu proto-Katolik coşku patlamaları içinde Goethe, sessizce aşırı olmaya devam eder. Son sahne "ilahi taşkınlıklarla" doludur. Bir Peder oklarla delik deşik olurken diğeri bir ağacın göğe yükselme hareketinde bütün gücüyle Aşk'ı gözlemler. Adeta ruh ve bedenin ayrılığında ısrar edercesine bütün bu cennetten çıkma, mutluluk içinde "daha mükemmel melekler" dünyanın saf olmayan izlerini taşımayı reddederler. Bennett'in bize hatırlattığı gibi, şiirin tamamındaki ruhani derin düşünceler erotik olmaya devam eder ancak Goethe, bu erotizmi kendi kendini ayartma ve kendini tatmin etme alanında sınırlar.

Huşu içindeki Faust için fallik anahtar olmadan mümkün olmayan Anneler'e doğru iniş aslında *İkinci Bölüm* için mitolojinin esinlerin çağrılmasıdır. Mefisto, Faust'u kendi kendini tatminden, kurban Gretchen ile kurtarır. Faust'un ektoplazmik Helen ile öngörülen birleşmesi ile Faust'un *İkinci Bölüm* boyunca otoerotizme geri dönüşü sadece ironik bir gelişme ve insanın yenik düşmesidir. Goethe bize yeniden perspektivizmin çelişkisini özetler ve *İkinci Bölüm*'de de bu çözüme ulaşmaz. Bu kez Alman değil klasik bir cadılar kutlaması (sebt), bize tekil Romantik çabalar ya da komünal Hıristiyan telkinlerinden çok daha canlı Eros imgeleri sunar. Goethe, bir Hıristiyan şeytan olan Mefisto'nun klasik Valpurgis Gecesi'nin realizmiyle karşılaştığında çoğunlukla huzursuz olduğunu göstererek ironiyi bir adım daha öne taşır. Utanmaz Sfenkslere, arsız Griffinlere ve "bize hem önden hem arkadan görüntüler sunan" her tür yaratığa bakıp "her yerde çıplaklık" diye sayıklar.

Şeytan'ın "modern bir şekilde" birkaç incir yaprağı istemesi çok gülünçtür. Klasik Helen'e özlem duyan Faust, bu antik canavarlarla kendini gayet rahat hisseder. Homunkulus ise bu üçlünün en maceracı olanıdır. İkinci Bölüm'ün en muhteşem icatlarından olan bu garip yaratık, bir zamanlar Faust'un sadık yardımcısı olan simyacı Wagner tarafından yaratılmıştır. O, yaratıldığı cam şişenin içinde yaşamak zorunda olan sevimli küçük bir adam, minyatür bir yetişkindir. Homunkulus hiçbir şekilde Mefisto'ya benzemez. Mefisto'nun Wagner'in laborotuvarındaki varlığı, alevi insan zihninden fazlasına dönüştüren cehennemsel enerjiye katkıda bulundu. Homunkulus alaycı da değildir, nihilist de. O bazı eleştirmenlerin söylediği gibi minik boyutlarda bir Faust da değildir. Bir Goethe yergisi olamayacak kadar sevimli olan Hermetik Homunkulus, bilgide ve anlayışta hepimizi geçer. Beden bulmamış fakat zihin olarak tezahür etmiş bir bilinç alevi olarak, o şiirdeki herkesten daha çok Goethe'nin sevgisini kazanmışa benzer. Mizah doludur ve çok eğlencelidir. Onun trajik kusuru aşka özlem duymasıdır ve bu kusuru Galatea ile karşılaştığında umutsuzca kendi kendini mahvetmesini sağlayacaktır.

Sadece ikinci perde ile sınırlı kalmış olsa da, Homunkulus bir kişilik olarak çok güçlü bir iz bırakır çünkü İkinci Bölüm'ün Faust'u maalasef kişiliğin ötesindedir. En azından Goethe için durum böyledir. *Birinci Bölüm*'deki Faust, Hamlet'in kötü bir versiyonudur fakat güçlü duyguları, kendine özgü yırtıcılığı ve gerçekten çok olumsuz olabilme yeteneği vardır. *İkinci Bölüm*'de, o tek düze bir şekilde asil, soyutlanmış ve temel tepkilerden yoksun biridir. Goethe bilinçli bir şekilde bu İkinci Faust'u klasik şiirsel mizacın bir alegorisi olarak idealize etmiştir; böylece onun Helen'e olan tutkusu, Goethe'nin Yunan şiiri ve heykeline duyduğu tutkunun bir kopyası olur. Kaçınılmaz bir şekilde Faust'un bu şekilde yükseltilmesi, Mefisto'da buna paralel bir değişiklik ortaya çıkarır. Artık nerdeyse şeytan olmayı bırakır ve bir çeşit yüksek Romantik Hıristiyan olmak üzerinde çok çalışır. Klasik olanın muhteşemliğini küçümser ya da en azından Yunan ile Alman'ı bir şekilde bir araya getirmeye çalışır. Zavallı Mefisto! O bir mantıkçı, bir karşılaştırmacı, hatta bir tarihselci haline gelir. Bizi cehennemin uçurumuna geri götürmek isteyen düzenbaz olmaktan çıkar.

Bu nedenle Faust'u klasik Valpurgis Gecesi'ne kaçırıp götürmek fikri Şeytan'dan değil Homunkulus'tan gelir. Bu küçük adam, bu seferin amacının Faust'u Helen'e yaklaştırarak Faust için bir tedavi olduğunu söyler ama kişisel nedeni Galatea'nın ayaklarının dibinde son bulacak dürtüsüdür.

Bütün bu detaylar, Goethe'nin kendi amacı için sadece tesadüfî şeylerdi. Onun amacı şiirsel kariyerinin muhteşem parçasını sahnelemekti; bu, Goethe böyle istediği için hayata gelmiş, karada ya da denizde şimdiye dek görülmemiş antik Yunan cadılarının sebt kutlamasını anlatan 1500 dizedir.

Eğer Dr. Johnson'ın haklı bir şekilde ifade ettiği gibi şiirin özü icat ise, klasik Valpurgis Gecesi bize özünde ne olduğunu gösterir: kontrollü bir çılgınlık, daha önce gelen güçleri içine alan radikal bir özgünlük ve her şeyden önce yeni bir mitin yaratılışı. Goethe edebi kanondaki yerini güzelliğe daha çok tuhaflık katarak doğrular (Pater'in romantik olan şeyi tanımlamak için kullandığı formül) ve bunu herhangi bir Batılı şairin şimdiye kadar başarabildiğinden çok daha iyi yapar. Goethe'nin yüceliği, groteski benim gidebileceğini düşündüğüm yerden ilerisine götürür. Bu başarı öylesine garip bir şekilde aşırıdır ki eleştiri ona verecek bir yer bulamamıştır, özellikle de Goethe'ye tapmanın ciddi bir seküler inanç haline geldiği Alman edebiyat eleştirisinde durum böyledir.

Goethe normal klasizmde bulmayı umduğumuz her şeyi dışarıda bırakır: Olympos tanrıları, Homeros savaşçıları, canavarları öldüren kahramanlar hep dışarıda bırakılmıştır. Goethe'nin tanrılarının kendileri canavardır: İlkel Gecede pusuda bekleyen şekilsiz Forkiyadlar, metamorfik ve doğurgan bir şekilde içimizde Goethe'nin amacına uygun bir huzursuzluk yaratırlar. Gariptir ama buna çağdaş bir eşdeğer düşündüğümde aklıma gelen tek şey, Norman Mailer'ın (bizi Mısırlı *Ölüler Kitabı*'nın dünyasına geri götüren) *Antik Akşamlar* adlı eserinin başındaki uzun karabasandır. Mailer'ın en güçlü olduğu yer bu amansız sayfalardır ve onun antik akşamlarının "ötekiliğini" ima eder. Bu Mısırlı romanında Mailer'ın kusurları sonradan ortaya çıkar. Ancak oğlancılık gibi ölüm de Mailer'ın hayal gücünü harekete geçirmeyi her zaman başarır.

Ölümdeki yaşam daha çok Goethe'nin alanıdır ve onun karanlıklar turu Mailer'ınkini neşeli bir şekilde aşar. Sezar'ın Pompey'i yendiği Pharsalus'daki Teselya'da başlarız. Şair Lucan'ın bir yaratısı olan cadı Erichto, Goethe tarafından, cesetlerin bozulmamasını sağlayan kişiden beyhude savaşların tarihçisine döndürülür. Homunkulus, Faust ve Mefisto'dan oluşan garip üçlüyle karşılaşmak yerine oradan kaçar ve onları, bu gece için bir seferliğine hayata döndürülmüş ilkel tanrıların ve canavarların toplandığı bir kamp ateşini keşfetmek için serbest bırakır. Mitik-şiirsel karşı duruşunda Goethe o kadar çok klasik modeli kullanır ki bir tanesini ona rehberlik eden deha olarak seçmek aldatıcı olacaktır. Fakat Aristophanes'in *Kurbağalar*'ı en ya-

kın öncü gibi görünüyor. Aristophanes acımasız bir parodi yazarıdır, özellikle de Europides'i eleştirirken öyledir. Fakat edebiyat tarihinde hiçbir parodist Goethe'nin *Faust, İkinci Bölüm*'de olduğu kadar kapsamlı olmamıştır. Mefisto, benim kesinlikle karşılaşmak istemeyeceğim Griffinlerle (Akbabalarla) karşılaşır. Görevleri hazine bekçiliği olan bu sevimsiz canavarlar kartal kafası ve kanatlarına sahiptir. Vücutları ve pençeleri de aslandandır. Çok renkli, keskin gözlü, korkusuzca hızlı bu hayvanların mizacı acımasızdır ve mutlak koruyucudurlar. Ancak Goethe'de onlar sadece kokuşmuş yaşlı cimrilerdir. Mefisto, onları "geçkin aksaçlılar" diye selamladığında, gırtlaksı "r"lerini yuvarlayarak çatlak sözlük editörleri gibi cevap verirler:

> Geçkin ihtiyar değil! Hiç kimse kendisine geçkin ihtiyar denmesinden hoşlanmaz. Her kelime türediği kökün sesini aksettirir. Aynı kökten gelen kelimeler, benzer sesler çıkararak canımızı sıkarlar: *geçkin, gocamış, geçmiş, göçmüş.**

Hiçbir okuyucu şöyle bir dizeyi dile getiren canavardan korkmaz:

geçkin, gocamış, geçmiş, göçmüş.

Goethe'nin canavarları konuşmaya başlar başlamaz, onların huysuzluğu bile Lewis Caroll'un *Aynanın İçinden*'deki fantastik varlıkların dilsel terbiyesizliklerinden daha az muhteşem değildir. Klasik Valpurgis Gecesi bütün şeytani varlıkları groteske dönüştürecek kadar çocukçadır. Sfenksler, kız yüzlü, aslan vücutlu saygı duyulacak granit varlıklar değildir; çenesi düşük yaşlı hikâyecilere, yine de akıllıca bilmeceler soran batıl inançlı, her işe karışan varlıklara dönüştürülmüşlerdir. Meşhur Sirenler, kimseyi kandırmaz ve iyi şarkı söyleyemez. Diğer yandan çılgın vampirler olması gereken Lamialar da sadece dar kıyafetleri ve aşırı makyajlarıyla kucaklandıklarında çok tatsız varlıklara dönüşme kapasitesini elinde tutan taşralı fahişelerdir.

Goethe'nin canavarlarından hiçbiri Goethe tarafından azımsanmamıştır; onların grotesk halleri muhteşemliğini ve yoğunluğunu korur fakat biz orada, sadece olmayan Helen ile kafasını bozmuş bir Faust olarak, ya da karşılaştığı her şeyden daha kokuşmuş, bedeninden ayrılmış bir Mefisto olarak bulunuruz. Biz Mefisto'nun gördüğü gibi görürüz çünkü üçünün arasında sadece o başarının peşinde değildir, sadece alabileceği kadar zevk

---

* A.g.e., s. 213. İtalik ile yazılan kısım tarafımdan eklenmiştir. *–çn*

almak için oradadır. Bir şey bulamaz tabii ki ve Homunkulus'a rastlayıncaya kadar da amaçsızca dolanır durur. Homunkulus onu Sokrat öncesi filozoflardan Thales ile Anaksagoras'ın bir tartışmasını dinlemeye götürür.

Dingin ve bilgeliği bariz Thales, Valpurgis Gecesi'nin felaketlerine kayıtsız kalarak, suyun ilk öz olduğunu tartışır. Ateş havarisi Anaksagoras ise Blake'in Orc'u ya da Fransız ihtilalini gerçekleştirmeye yardımcı olan gerçek hayalperestler gibi devrimci bir apokaliptiktir. Anaksagoras, yerde bezgin bir şekilde yatmış, Hekate'yi hayranlıkla izler ve felaketler için kendisini suçlarken, tartışmanın galibi tatlı mizaçlı, belki de fazlasıyla iyimser Thales olur.

Klasik Valpurgis Gecesi daha birçok karışıklıkla sonuca ulaştığında, üç karakterimiz birbirinden çok farklı olan kaderleriyle karşı karşıya gelmişlerdir. Alman turistlerin en kötü tabiatlısı olan Mefisto, Yunan cadıların sebt kutlamasında berbat bir cümbüş yaşamıştır. Her bir sinsi Lamia tarafından deli edilen zavallı Şeytan, çirkin Forkyadlara, tek bir gözü ve dişi olan üç cadıya rastlayıncaya kadar yoluna devam eder. Öylesine korkunç görünürler ki Mefisto onlara bakamaz bile. Ta ki onların da kendisi gibi Gece ile Kaos'un çocukları, kendi kızkardeşleri olduğunu anlayıncaya kadar. Onları kabullenerek bir tanesi ile bir olur ve bir Yunan cehennem tanrıçasının şekilsiz şekline girerek Farsalus'dan ayrılıp Helen'in dönüşünü beklemek üzere Sparta'ya gider.

Bu arada Faust, komutan Chiron'la beraberdir. Chiron, Faust'un Helen saplantısını tedavi etmek için onu arketip doktor Aesculapius'un kızı Manto'ya götüren selim bir kuşkucudur. Ancak Manto, rasyonel bir indirgemeci değil Orfik bir Romantiktir ve Faust'la başka bir Orpheus varlığı görerek onu bir zamanlar Orpheus'u götürdüğü gibi Persefone'ye getirir. Bu kez Eurydice yerine Helen'i getirecektir. Goethe, büyük bir kurnazlıkla, Faust ile Persefone arasındaki sahneyi yazmayıp bizim hayal gücümüze bırakmayı düşünmüştür.

Bunun yerine Goethe, yaratıcı enerjisini Homunkulus hikâyesi üzerine yoğunlaştırır. Onun kaderi klasik Valpurgis Gecesi'ni atlamasına izin vermez. Küçük şişesinin dışında uygun bir varoluş ararken, bu küçük adam Thales ile Anaksagoras'ın tartışmalarına katlanmak zorunda kalır ve sonunda işe yarar bir tavsiye de alamaz. İyi huylu Thales ile Goethe'nin en güzel yaratısı, bir çeşit barok su-karnavalını izlemeye gider. Orada (şimdi kendilerini biraz da olsa affettirmiş) Sirenler, Nereidler ve Tritonlar vardır. Farsalus'u canavarıyla beraber terk ettik ve şimdi Ege Denizi adacıklarının ayışığıyla kaplı dünyasındayız.

Semendirek'de ilginç küçük tanrılar olan Cabiri'nin bölgesindeyiz: "Sürekli kendi kendilerinden çoğalırlar / ama kim olduklarını keşfedemezler." Goethe, bu cahil cücelerin cahil araştırmacılar tarafından yüceltilmiş topraktan çanaklar mı yoksa gemileri batan kişileri kurtaran güçlü tanrılar mı olduğu konusunda açık değildir. Ama kim olursa olsunlar, deniz canlılarının onların onuruna kutlama geçitleri yapması ve onların estetik görüntüleridir önemli olan. Geçidin en güzel kısmı okyanustan gelen zerafet Galatea'nın yunuslar tarafından Afrodit için kutsal olan Paphos'dan çekilip götürülmesidir. Homunkulus için aynı zamanda hem benliği aşma hem de kendi kendini mahvetmeyi ortaya çıkaran Galatea, Goethe için tamamen olumlu bir figürdür.

Proteus daha belirsiz bir figürdür; aldatma ve saklanma ustası, aynı bununla beraber zamana ve onun sırlarına tamamen hâkim bir hakikat falcısıdır. İnsan amaçlarının hepsiyle dalga geçen bu yaşlı deniz adamı çocuksudur, neşelidir ve Goethe'nin en güzel ironilerinden biriyle, Homunkulus'a nasıl yaşayacağı konusunda tavsiye verme sanatının hem en iyi hem de en tehlikeli filozofudur. Proteus'un Homunkulus'a tavsiyesi, sonsuz bir dönüşüme katılması için denize dalmasıdır. Ancak insan konumuna yükseleceğini düşünmemelidir. Akhilleus ve Hektor gibi insan soyunun en iyileri Hades'e inerek son buldular. Denizin devri daim etmesi gibi devri daim etmek en iyisidir, insanların derdi olan bireysel ölüm olmadan yaşamı kabul etmektir.

Proteus'un sözlerinde yaşlı Goethe'nin kendinden bir şeyler duyar mıyız? O da hayatı boyunca psişik bir şekil değiştirendi. Yoksa Goethe, kendisini bir sonraki filozof-kâhin Nereus'da mı bulur? Feragati vaaz eden ama yine de Eros'un vurgularını kullanan Nereus. Galatea'nın başkanları olduğu kızları Dorideler, kurtardıkları ve âşık oldukları genç denizcilere ölümsüzlük vermesini isteyerek ona geldiklerinde, o Goethe'nin hayat boyu peşinden gittiği erotik bilgeliğe çok benzer sözler söyleyerek onları reddeler: "Sevginin büyüsü sona erince / onları şefkatle karaya geri koyun." Lear ve Cordelia gibi Nereus ve Galatea çok kuvvetli bir baba-kız sevgisini paylaşırlar ve bu sözler üzerine sadece bir bakış, anlaşma ve mutluluk bağırışı ile yunuslar Galatea'yı bir yıllığına daha alıp götürürler. Feragat tekrar yüceltilmiş olur.

Feragatın bu şekilde yüceltilmesi, yaşlı Goethe için çok önemlidir ve Homunkulus'un tutkusu için belirsiz bir arka plan hazırlar. Kapalı kalmış ve varlığından yorgun bir şekilde, bu simyasal demon kendi öğesi olan ateş

ile suyun ötekiliği arasında karar vermek zorundadır. Nereus'dan beklediği rehberliği alamayınca, Galatea'nın geçit törenini karşılamak üzere Proteus'a gider. Bu erotik arayışın mastürbasyonal zirvesinde Goethe'nin ironisi yatar. Homunkulus, Galatea'nın ayakları dibinde yok olmak için atlar: "Şimdi yüksek ve güçlü yükselir, şimdi tatlı ve uzun uzun yanar / sanki aşkın nabzıyla titreşir gibi." Galatea nesnedir fakat zavallı Homunkulus, sonunda Galatea'nın tahtında şişesi parçalara ayrılana kadar tek âşıktır. Onun yaşamı olan alev dalgalara çarpar ve onları anlık olarak değiştirir. Sirenler bütün deniz canlılarını bir zafer ilahisi söylemeye çağırır, zaferin Eros'a ait olduğunu iddia ederler. Şüphesiz Goethe de buna katılır fakat klasik Valpurgis Gecesi feragatin çok ötesine giden bir eylemle sonuçlanır. Ayrışmaz insan zekâsının esrarengiz temsili Eros'u onurlandırmak için zihni yok eder. Goethe'nin karakteristik belirsizliği bu kayıp üzerinde mutlak bir bakış açısı geliştirmemizi engeller ve *İkinci Bölüm*'ün geri kalan kısmı da yaşlı şairin kendi feragat doktrinine karşı olan belirsiz tutumunu güçlendirecektir.

Şimdi *İkinci Bölüm*'e ait üç binden fazla, çoğu muhteşem olan dizeleri atlayıp Faust'un ölüm sahnesi ve ardından gelen Mefisto ve melekler arasında ruhu için yapılan ciddi-komik mücadele üzerinde yoğunlaşacağım. Bu sakarca ama çaresizce atlayışımın sonucunda en büyük kayıp Goethe'nin mükemmel bir şekilde çılgınca Almanya-Yunanistan yer değiştirmesini sağladığı olağandışı Helen fantezisidir. Her zamanki küstahlığı ile Goethe, Homeros ve Atina trajedilerinin parodisini bize şimdiye kadar yazılmış en kendine özgü şiirlerden birini sunmak için yapar: Troyalı Helen'in yeniden hayata dönmesi, Faust'la birleşmeleri, oğulları Euphorion'un doğumu ve ölümü ve Helen'in gölgelere yenik geri dönüşü. Klasik Valpurgis Gecesi ve *İkinci Bölüm*'ün sonundaki ilahi korolar gibi, Goethe'nin bize sunduğu Helen, kanon karşıtı bir şiirdir. Homeros, Aeschylus ve Euripides'in akla gelmeyecek bir revizyonudur. Klasik Valpurgis Gecesi, Yunan mitolojisini ters yüz eder ve sondaki korolar da Dante'nin Cennet'inin parodisini vahşi bir zevkle sunar.

Bunların hiçbiri Goethe için tamamen yeni değildir; *Faust, İkinci Bölüm*, Calderón ve Milton dokunuşları eklenmiş olarak süregelen bir Shakespeare parodisidir. Goethe kadar Batı Kanonu'ndan miras almış başka şair düşünemiyorum. Homeros'tan Byron'a kadar bütün geçit töreni, *Faust*'a dahil edilmiş, içleri önce boşaltılmış, sonra ne kadar ağır başlı olsa

da parodinin gerektirdiği şekilde yeniden doldurulmuştur. Bu kitapta kanonsal olabilmek için her yeni eserin Kanon karşıtlığını da içinde barındırması gerektiğini tartışıyorum ama Goethe'nin aşırı şekliyle değil. Ibsen, Goethe'nin duruşunu bir anlamda tekrarlar ve *Peer Gynt*, Shakespeare ile beraber *Faust*'un da parodisini yapar.

Demokratik Çağ'ın Whitman, Dickinson ve Tolstoy gibi diğer büyük yazarları, Ibsen kadar Batı geleneğini bir araya getirmeye teşebbüs etmezler. Kaos Çağı'mızda Ibsen'in versiyonları vardır ki aralarında en belirgin olan Joyce'dur fakat benzer güçteki diğer figürlerde, parodi edilen ile ilgili olarak Goethe'nin hürmetinin izleri bulunmaz. Beckett'ın Shakespeare ile olan ilişkisi, Joyce'unkine ve bir anlamda Ibsen'inkine benzer ama hiçbir şekilde Goethe gibi değildir. *Avrupa Edebiyatı Üzerine Denemeler*'de (çev. Michael Koval, 1973) Curtius, Goethe'nin 1817'de yazdığı bir mektuptan alıntı yapar: "Biz halef şairler, Homeros, Hesiod ve diğerleri gibi atalarımızın özgün kanonsal eserleri olan mirasına saygı duyarız; Kutsal Ruh'un ilham verdiği bu insanların önünde saygıyla eğiliriz ve ne zaman, nereye diye sormaya cesaret edemeyiz."

Bu Ibsen ya da Joyce'un vurgusu değildir. Curtius, 1949 yılında yazarken haklıydı: Goethe, geleneğin bir özelliğinin sonuna işaret etti. Belki de benim Vico'yu benimsemem burada araya karışıyor ama eğer "aristokrat" ruhun bir seçkinliğine, bir ruhani bilgi anlamına işaret ediyorsa Goethe gerçekten de Dante'nin başlattığı çağın en son büyük yazarıdır. *Faust, İkinci Bölüm* gibi kanon karşıtı bir epik ya da kozmolojik bir drama yazmak için, Kanon ile Goethe'nin yaşadığından çok daha yakın bir ilişkiye sahip olmanız gerekir. Bu da Faust'un ölümüne farklı bir önem kazandırır. Çünkü ölen Faust karakterinden çok daha fazlasıdır.

Eğer Ibsen onu Button Molder'a terk etmeye istekli olsaydı Peer Gynt nasıl ölürdü? Poldy Bloom'un ölümünü hayal edebilir miyiz? Faustçu insan, göreceğimiz gibi klasik bir ölümü deneyimler çünkü her ne kadar parodik veya ironik olsa da, gelenek ile devamlılık bozulmadan kalır. Goethe'den sonra, bozulacak ne varsa bozulmuştur. Emerson, Carlyle, Nietzsche hep Goethe'ye saygı duydular ve hepsi de onun bir son olduğunu kabul ettiler. Faust'un ölümü bu sonun provasıdır. Freud, terapisi için bir imge ararken "Neredeyse, ben orada olacağım" fikrini buldu. Hırs, Faust'un son projesi, kıyının ıslahı, yeni Hollanda'nın kurulmasıdır.

Goetheci bilimciliğine rağmen Goetheci bir ironist olan Freud, Faust'un sonunda hâlâ ne öğreniyor olduğunu biliyordu, bu da tersine çevirme

mentalitesiydi: "Ben neredeysem, o orada olacaktır." Bu tersine çevirmede, Mefisto ve onun tayfası Faust'un adına cinayet işler. Faust savaşırken bile pişmanlıkla Ödipal hatalarına katlanır. Büyüyü bir yana bırakmış, büyüye ve doğaya karşı durmaya karar vermiş, aşkınlığın bütün olasılıklarından vazgeçmiş olarak ölüme yaklaşmış Faust (ki o ölüyor olduğunu bilmez), gerçeklik ilkesini kucaklayarak Freudcu adam haline gelir. Bu kucaklama ile son idealist yanılgı ortaya çıkar; o neredeyse Faust da orada olacaktır.

Mefisto onun son hakaretine karışır: Korkunç Lemurlar işçilerin yerine geçerler ve kör Faust onların kürek seslerini duyarken onların kendi mezarını kazdığını bilmez. Vergilius'un gece ve ölüm ruhları olan Lemurlar iskeletlerdir, aslında mumyalardır ve Hamlet'teki mezar kazıcının Ophelia'nın mezarını kazarken söylediği şarkının korsanını söylerler. Bu korkunç müzik, küreklerin sesleri ve Hamletsi melankoli karşısında Faust, en son yanılgısını dile getirir: "Şu an en yüksek anımı yaşıyorum." Bununla birlikte geriye doğru Lemurların kollarına düşer. Onlar da onu yere yatırıp gömerler. Faust'un kendi diliyle o, Tanrı'yla arasındaki bahsi kaybeder.

Bunun arkasından gelen şey, yaşlı Goethe'nin aşırı kötü zevkiyle bilerek tatlandırılmış olan dehşet verici ve ünlü komedidir. Kendini berbat bir şekilde endişeye kaptırmış olan Mefisto, anlaşmaların günümüzde değersizleşmesine ağıt yakarken, o ve onun korkak şeytanları meleksi güllerin fırtınasına maruz kalırlar. Arkadaşları tarafından terk edilmiş, kendi başına savaşmaya devam eden mutsuz Şeytan kontrolünü kaybeder ve oğlan meleklerin popolarına duyduğu şehvet ile zayıf düşer. Faust'un ruhu bu ayartıcı gençler tarafından göğe taşınır ve Mefisto da haklı olarak ardından ağıt yakar. Bunların hepsi, pek de temiz olmayan eğlencelerdir ve belki de Goethe'nin burada bırakması yerinde olurdu. Ama bunun yerine Dante'nin *Cenneti*'nden çalıp çırpar ve o andan itibaren bütün okuyucuları perspektivizmde temel bir problemle baş başa bırakır. Tamamıyla Hıristiyan olmayan bir şiirsel dramada bu bariz şekilde Katolik sonucu nasıl değerlendirmemiz gerekir? Kutsanmış Oğlanlar ve çeşitli seviyelerde Melekler bir tür varlıklardır ama okuyucu Doktor Marianus ve İsa'ya hizmet eden bütün Tövbekâr kadınlar grubuna nasıl tepki gösterecek? Faust gerçekten de Dante'nin cennetinde Kutsanmış Oğlanlar sürüsünün sevgili öğretmeni olarak mı yaşayacak? Bu sonucu önceden Oscar Wilde mı bir şekilde yazıyordu yoksa bu Goethe'nin en son küfrü, normatif duyarlılıklara nihai hakareti miydi?

Eğer yakından okursak, Goethe'nin son vizyonunu karakteristik ol-

mayan Hıristiyan olarak yargılamamamız mümkündür. Aksine, bu vizyon Hermetik ve kişiseldir, ve en yüksek derecede inançlara aykırıdır; fakat Kilise onun mükemmelliğini kabul edip onu kanonlaştırıncaya kadar Dante'nin vizyonu da öyleydi. Kurnaz bir şekilde, Goethe Dante'yi taklit eder ve aynı zamanda cennette bir tek kişisel Beatrice'ten çok daha fazlasını taçlandırarak Dante'yi geçer. Doktor Marianus bile tam olarak Ortodoks değildir: Bakire'yi "Tanrıların akranı; / bizim seçtiğimiz Kraliçe!" diye selamlar. Dünyadayken nedamet içinde ve halen cennette nedamet içinde olan zavallı Gretchen, Gloriosa Ana tarafından sadece Faust sevgilisini yükseklere doğru takip ettiğinde ondan bir şeyler öğrensin diye kabul edilir.

Fakat Faust'un pişmanlık gösterdiğini nerede duyduk? Evet, Faust öldü ama yüzyıllık biri için artık kesinlikle zamanı gelmişti. Pişmanlık göstermeden, affedilmeden, hayatı boyunca şeytanla bir oluşunun ardından, Faust adının anlamı olan "tercih edilen"e uygun bir şekilde anında kurtuluşa yükselir. Bu haksızlıktır, kesinlikle Katolik bir şey değildir ve hiçbir Ortodoks anlamda Hıristiyan da değildir. Goethe yüzsüzlükle Katolik mitolojisini ve Dante'nin yapılarını kendi mitik şiirsel sistemine, Blake'inki kadar kişisel olmasa da kendi kendisiyle çelişme ile flört eden hatta davet eden sistemine dahil etmiştir. Eğer Faust gök kubbenin yükseklerindeyse, bunun nedeni ezoterik Goethecilik dininin onu günahlarından kurtarmasıdır. *Faust, İkinci Bölüm* sona ulaştığında artık Hıristiyanlık ve İsa, mitik şiirsel bir karşı iddiada sadece bir diğer ipliktir.

Atkins'in akıllıca çevirisinde son sözler saf Goetheci erotik Yüksek Romantizmdir: "Kadın, sonsuza dek, / Bize yolu göster." Hangi yoldur o? Faust'a Bakire yolu göstermemiştir, Margaret ve Helen göstermiştir. Goethe'ye yol gösteren ise, lirik şiirlerinde ölümsüz hale gelmiş bir dizi Esin'dir. *İkinci Bölüm* sona ererken görülen Katolik renkleri, Goethe'nin yaşamı boyunca dil ve kişilik zaferinin içindeki kanon karşıtlığının bir diğer örneğidir.

III. KISIM

DEMOKRATİK ÇAĞ

10.

ERKEN DÖNEM WORDSWORTH VE JANE AUSTEN'IN *İKNA* ADLI ROMANINDA KANONSAL BELLEK

Müzik tarihimizdeki üç büyük yenilikçinin Monteverdi, Bach ve Stravinsky olduğunu iddia eden müzikologlar vardır ama bu iddia çürütülebilir. Batılı, kanonsal lirik şiirde bence sadece iki yenilikçi figür vardır: Rönesans şiirini icat etmiş olan Petrarca ve iki yüzyıldır devamlılık gösteren modern şiiri icat ettiğini söyleyebileceğimiz Wordsworth. Bu kitabı düzenlerken yararlandığım Vico'nun terimlerini kullanırsak Petrarca, Goethe ile son bulmuş Aristokratik Çağ'ın lirik şiirini yarattı. Wordsworth ise Demokratik/Kaos çağlarında şiirin kutsanmasını/lanetlenmesini başlattı; bu da artık şiirlerin hiçbir şey hakkında olması demektir. Konuları öznenin kendisidir, ya bir varlık ya da yokluk olarak ortaya çıkan öznenin kendisidir.

Petrarca, John Freccero'nun puta tapma şiiri diye adlandırdığı şeyi icat etti; Wordsworth ise şiire *tabula rasa* olarak başladı, (William Hazlitt'in söylediği gibi) bu beyaz sayfayı benlik ile ya da daha net söylemek gerekirse benliğin hafızası ile doldurdu. Vico'nun mutlaka geleceği kehanetinde bulunduğu ve benim de buna endişeyle katıldığım İkinci Teokratik Çağ'da şiir, aristokratik puta tapma ve demokratik hafızayı bir kenara itecek ve daha sınırlı, dindar bir işleve geri dönecek. Yalnız bu adanmanın nesnesi her zaman Tanrı olarak mı adlandırılacak, bunu ben de merak ediyorum. Her ne kadar bütün büyük yazarlar gibi, Milton ya da Shakespeare gibi büyük öncüler onun peşini bırakmamış olsa da Wordsworth bir başlangıçtır.

Wordsworth ile bir bölümü paylaşmak için Jane Austen tuhaf bir seçim olabilir ama o Wordsworth'ten beş yaş genç olsa da, onun çağdaşıydı. Wordsworth, Jane Austen'dan sonra 30 yıl kadar yaşadı ama bütün önemli şiirleri, Austen eserlerini yayınlamaya başlamadan önce yazılmıştır. Austen'ın edebi dünyası, romanın öncüleri Samuel Richardson, Henry Fielding ve Dr. Johnson etrafında dönüyordu. Onun Wordsworth'ü okuduğuna dair bir kanıtımız yok; Emily Dickinson'ın Walt Whitman'ı okuyup okumadığını da bilmiyoruz fakat Austen'ın son romanlarının, özellikle ölümünden sonra yayınlanan *İkna* (1818) romanının Wordsworth ile ortak noktaları

vardır. Bu nedenle geç dönem Austen ile Wordsworth'ün erken dönem üç şiirini yan yana getirmeyi seçtim: "The Old Cumberland Beggar" (Yaşlı Cumberland Dilencisi) (1797), "The Ruined Cottage" (Viran Kulübe) (1798), ve "Michael" (1800).

Wordsworth, epik *Prelüd*'de ve büyük kriz-lirikleri üçlemesinde ("Intimations of Immortality", "Tintern Abbey" ve "Resolution and Independence") daha etkili, daha yüce şiirler yazmıştır. Ancak benim seçtiğim üç şiirde Wordsworth'ün bile başka eserlerinde bulunmayan korkunç bir dokunaklılık vardır. Ben yaşlandıkça, mükemmel bir şekilde kontrollü dokunaklılığı ve insanın acı çekmesini temsil ederkenki estetik haysiyetiyle beni bütün diğer şiirlerden daha çok etkiler. Sadece son dönem Tolstoy ve bazı anlarında Shakespeare ile paylaştıkları bir etkileri vardır. Bu etki, çıplak bir sadelikle ideolojinin lekesi olmadan sunulmuş ortak evrensel acının etkisidir. 19. yüzyılın başında Wordsworth daha Miltoncı bir şair olmuştur fakat yirmili yaşlarının sonlarına doğru oldukça Shakespeareci'ydi. "The Borderers"ta *Othello*'yu yeniden yazmıştır ve *Kral Lear*'ın etkisinde dilenciler, sokak satıcıları, çocuklar ve çılgın insanların özelliklerini yakalamıştır. "Yaşlı Cumberland Dilencisi" şiirinin olağanüstü girişi şöyledir:

Yürürken yaşlı bir dilenci gördüm;
Oturuyordu, yolun kenarında,
Yüksek bir tepenin eteğinde
Atlarını yokuş aşağı yoldan indirenler
Kolayca tekrar binsinler diye
Koyulmuş ahşap basamağın üzerinde.
Yaşlı Adam asasını yığının üstündeki
Geniş taşa bıraktı. Köylü kadınların verdiği
Her yanı undan beyazlamış torbadan, birer birer
Çıkardı nevalesini
Sabit ve ciddi bir bakışla inceledi onları
Güneşin altında, o vahşi insansız tepelerin
Ortasında oturup yedi yemeğini bir başına
Ve titrek ellerinden dökülenleri
Toplamaya çalışırken, kırıntılar yağmur gibi
Döküldü yerlere ve küçük dağ kuşları,
Kaderlerindeki yemeğe kadar gelmeseler de
Asasının yarısına kadar yaklaştılar.

Bundan 30 kadar yıl önce yayınlanmış bir kitabımda bu pasajla ilgili yazdığımı hatırlıyorum (*The Visionary Company*, 1961). "Yaşlı Cumberland Dilencisi"nin Wordsworth'teki diğer kimsesiz yalnızlardan farklı olduğunu söylemiştim çünkü o bir vahiy aracısı değildir; o şairini ayrıcalıklı bir vizyon anına getirmez. Şimdi anlıyorum ki o zaman Wordsworth'ün bu şiiri yazdığındaki yaşından biraz büyük olmama rağmen yine de şiiri anlamak için çok gençmişim. Neredeyse 200 dize olan şiirin tamamı, seküler bir vahiydir, son şeylerin açığa çıkmasıdır. Eğer vahyedilmiş ama doğal bir dindarlık oksimoronu varsa, işte bu olmalı; yaşlı dilenci ve küçük dağ kuşları, duvar taşları yığınının üzerine düşen güneş, titreyen elden yağmur gibi yağan ekmek kırıntıları. Bu bir epifandır çünkü o, Wordsworth'e ve bize üstün bir değeri sezindirir; bulunduğu en aşırı düşkünlük durumunda insanlığın onuru, kendi durumunun farkında olmayan çok yaşlı bir dilenciyle ifade edilir. "Yoluna devam eder, yalnız bir adam" nakaratına karşı Dilenci şiirde öyle yaşlı öyle dermansız betimlenir ki "yerdedir / Gözleri daima, ve, o ilerlerken, / Gözleri yerde ilerler."

Burada ve daha sonra, Wordsworth neredeyse coşkulu bir şekilde Dilenci'nin çaresizliğini, bedensel çöküşünü vurgular ve şiirin yaşlı adamı "Yaşlılar Evi"nde sınırlamamak için olan kuvvetli argümanını daha da güçlendirir. Bu argüman, Dickens'ın fakirlerin yaşadıkları yerler için toplumu eleştirmesinin kehaneti olan bir protestodur. Yaşlı adam kapıdan kapıya "sürünür" ve "sonsuza kadar / Geçmişteki işleri ve yardımları, / Hatırlanmayanları birleştiren bir kayıt" oluşturur. Wordsworth bakış açısının bizim seçimimiz olmasına izin verir: Bunu grotesk olarak mı görürüz yoksa sevginin işlerinden biri mi yoksa her ikisi de mi? Şairin bakış açısını paylaşmak zordur ama (belli bir ürpermeyle) hayran kalmamak imkânsızdır:

Bırakın gitsin, Tanrı onu kutsasın!
Ve şartların onu sürüklediği
Bu sonsuz yalnızlığın içinde,
Yalnız kendi için nefes alır ve yaşar,
Suçlanmadan, yaralanmadan, bırakın
Cennetin güzel yasasının ona
Sunduğu gibi yaşasın ve hayat onunken daha
Bırakın cahil köylüleri iyi işlere,
Derin düşüncelere yöneltsin

—Sonra bırakın gitsin, Tanrı onu kutsasın!
Ve dolaşabildiği sürece, bırakın vadilerin
Tazeliğini içine çeksin; bırakın buzlu
Havada, karda kışta kanı ısıtsın onu,
Ve bırakın fundalıkları süpürüp geçen
Rüzgâr vursun ak saçlarını solmuş yüzüne.

Eğer şimdi yaşlı adamı bir kişi olduğu kadar bir süreç olarak ele alırsak, bu çoğumuz için kabul edilebilirdir. Wordsworth işin ucunu bırakmaz ve yaşlı adamın kendisi bunu anlasa da anlamasa da doğaya açık olması gerektiği paradoksundan zevk alır:

Bırakın dağ yalnızlığından özgür olsun;
Ve etrafında, duyulan duyulmayan
Kır kuşlarının hoş melodileri olsun.
Zevkleri azdır onun: gözleriyle uzun zamandır
Toprağa bakmaktı kaderi.
Çok çaba ister şimdi
Ufukta yükselen güneşin yüzünü görmesi,
Doğarken ya da batarken, bırakın,
Işık bir yol bulsun gözbebeklerine,
Ve bırakın, ne zaman nerede isterse
Otursun ağaçların dibine, çimenlere
Yol kenarında ve küçük kuşlar paylaşsın
Şansına çıkan yemeğini ve sonunda,
Doğanın gözünde yaşadığı gibi
Bırakın ölsün Doğanın gözünde.

Bu yüce ve ilginç pasaj "özgür olsun"dan başlayıp "bırakın ölsün"e doğru gider ve pragmatik olarak özgürlük, açık havada acı çekmek ve ölmek özgürlüğünden fazlası olamaz. Üzerinde düşündüğümüzde bu sonucun şok etkisi büyüktür; ta ki "Doğanın gözünde" metaforunun tam gücünü ve anlamını vermesine kadar. Bu sadece güneş olamaz, sadece duyularla ulaşılabilen bir şey de olamaz çünkü yaşlı adam duyamaz ve sadece ayağının altındaki yeri görebilir. Dilencinin iradesinin boyutu, nerede ve ne zaman dinlenip yemek yiyeceğine indirgenmiş olsa bile yaşlı adamın iradesini yüceltmek fantastik görünüyor ama Wordsworth'ün yaptığı tam da

budur. Fakat erken dönem Wordsworth'te bu oldukça biliçlidir: insan onuru asla yok olamaz, irade ayakta kalır, Doğanın gözü hayattan ölüme üstünüzdedir. Duygusallık tehlikesine girmeden, şiir, doğaüstünün sınırında duran bir doğal dindarlık arayışında vahşilik olasılığıyla flört eder. Burada Wordsworth'ün özgünlüğü çok yüksektir; şairin zihninin ötekiliği şiirin yarattığı en geniş figürdür ve son otuz üç yıldır ne zaman hafızam "Yaşlı Cumberland Dilencisi"ne gitse aklımda taşıdığım ötekilik budur. Robert Frost'un "Yaşlı Bir Adamın Kış Gecesi" ve Wallace Stevens'ın "Uzun ve Ağır Kanlı Dizeler" şiirleri gibi ürkütücü yaşlılık şiirleri de Wordsworth'ün ötekiliğini bir anlamda tekrar yakalarlar ama bütün yankılarıyla değil.

"Viran Kulübe" yani Wordsworth'ün Margaret hikâyesini bilen birçok okuyucu onu *The Excursion*'ın (1815) birinci kitabında en son, revize edilmiş haliyle zavallı Margaret dışında soğuk, uzun bir şiir olarak okumuşlardır. Wordsworth bu şiir üzerinde çalışmaya 1797'de başladı; kesinlikle en iyi versiyonu araştırmacıların "D" Yazması (1798) olarak bildiği versiyonudur ve şimdikilerde Oxford ve Norton İngiliz edebiyatı Antolojilerinde kolayca bulunabilir. Burada bu metni kullanacağım. Şiirin en büyük hayranı hâlâ ilk hayranıdır: Samuel Taylor Coleridge. O, şiiri *The Excursion*'dan ayırmak ve İngilizcedeki en güzel şiir olarak bağımsız bir varoluşa geri döndürmek istemişti. "Viran Kulübe" şiiri, iki yüz yıl sonra, hâlâ üstün bir güzelliğe ve neredeyse dayanılmaz bir dokunaklılığa sahiptir. Günümüzde Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisinde materyalist ve Yeni Tarihselci Türler (Marks ve Foucault'nun tuhaf karışımları) Wordsworth'ü, Fransız Devrimi'ne olan desteğinden vazgeçtikten sonra yeterince politik kalmamakla suçlarlar. 1797'ye kadar Wordsworth, uzun bir politik ve ruhsal kriz atlatmıştır ve şiirlerinde toplumsal sorunlar için politik çözümler ileri sürmeyi bırakmıştır. "Yaşlı Cumberland Dilencisi" "Viran Kulübe", "Michael" ve Wordsworth'ün İngiliz fakir sınıfının acılarını anlatan diğer şiirleri şefkat ve derin duyguların baş yapıtlarıdır ve sadece yüzeysel ideologlar bu şiirleri politik nedenlerle reddedebilir. Yeni akademik ahlakçı türümüzün, Wordsworth'ün şiirlerinin politik açıdan zamanının Leon Troçki'si olan Shelley ya da Hazlitt ve Keats gibi radikaller tarafından nasıl kabul gördüğünü düşünmesi gerekir. Shelley, Hazlitt ve Keats'in mükemmel bir şekilde anladıkları şey, Wordsworth'ün her çeşit sıkıntıda olan insanlara nasıl sempati duyulması gerektiğini öğretmek için mucizevî bir dehaya sahip olduğudur. Eğer akademik komiserlerimiz nasıl okuyacaklarını bilselerdi Wordsworth onları insanileştirebilirdi. Zaten "Viran Kulübe" gibi şiirlerin büyük planı da budur.

Margaret'ın hikâyesini Wordsworth'e, şairin arkadaşı yaşlı gezgin bir satıcı, yıkık dökük bir kulübenin olduğu yerde anlatır: "Dört çıplak duvar / Birbirine bakardı" ve "şimdi bakımsız olmuş / bir bahçesi vardı." Bir zamanlar Margaret, kocası Robert ve iki küçük çocuklarının yuvası olan yer şimdi viran bir haldedir. Gezginci (*The Excursion*'da öyle anıldığı için ben de bu ismi kullanacağım) bu yıkıntıda çok kişisel bir acı bulur çünkü o ve Margaret birbirlerini bir baba ve kız gibi sevmişlerdi. Bir zamanlar Margaret'ın olan pınarda su içmek için durduğunda, Gezginci kaybıyla yüz yüze gelir:

Su içmek için durduğumda
Bir örümcek ağı suyun kenarından sarkıyordu,
Ve ıslak, kaygan taşın üstünde
Lüzumsuz bir tahta çanağın parçası
Kalbimi sızlattı.

Kederinde güçlü ama stoik bir şekilde, bir babanın yasının belagatli taşmalarına neden olur. Haysiyeti ve yoğunluğu, ataerkil bir figür olan Gezginci'ye uygundur ("Ataerkil" kelimesinin etkisi üniversitelerimizde şimdilerde öyle olumsuz ki ben bu kelimeyi Yahudi geleneğinde "ataların erdemleri" denilen bağlamda ve özellikle Abraham ve Yakup bağlamında kullandığımı hatırlatmakta acele ediyorum). Burada duyduğumuz aynı anda Margaret için hem bir ağıt hem de bir övgüdür:

Bu yoldan hiç geçemediğim
Günler oldu ama o,
Bu duvarlar içinde yaşayan, ben geldiğimde
Beni bir kız evlat gibi karşıladı ve ben de sevdim
Onu kendi kızım gibi. Ah efendim, iyiler erken ölür,
Ve kalpleri yazın tozu gibi kuru olanlar da.
Sonuna kadar gider. Birçok yolcu
Zavallı Margaret'ı kutsamıştı o kibar görünüşü için
Bu terk edilmiş pınardan soğuk suları
Onlara uzattığında ve hiç kimse gelmedi
Ama o iyi karşıladı, hiç kimse gitmedi
Ama görünüyor ki Margaret sevmişti onu. O öldü.
Kurtlar yanaklarında ve bu viran kulübe,

Çiçeklerden elbisesi soyulmuş,
Rüzgâra sunar artık
Soğuk çıplak bir duvar
Ayrık otlarıyla ve kokuşmuş çimlerle kaplı. O öldü,
Ve ısırganlar çürümüş, eğreltiler güneşleniyor
O bebeği emzirirken birlikte
Oturduğumuz yerde. Nallanmamış sıpa,
Gezinen düve, Çömlekçinin eşeği
Sığınırlar bacanın duvarına.
Akşamları ateşinin parladığını görmüştüm
Bir zamanlar ve penceresinden çıkıp yola yayılan
Neşeli ışığını. Beni affedin, efendim,
Ama bu kulübeye bir resme bakar gibi
Dalar giderim sık sık, ta ki bilge zihnim
Çöküp acının sersemliğine yol verene kadar.

Wordsworth'te çok az pasaj bu kadar ağırbaşlı bir şekilde akseder:

Ah efendim, iyiler erken ölür,
Ve kalpleri yazın tozu gibi kuru olanlar da
Sonuna kadar gider.

Bu dizeler Shelley'nin hafızasında yer etmiş ve uzun şiiri "Alastor"a epigraf olarak kullanılmıştır. Orada bu dizeler, Shelley'nin şiirsel atası olan Wordsworth'e karşı kullanılmıştır. "Viran Kulübe" şiirinde bu dizeler, en iyi özelliği olan iyiliğinin hatırasından beslenen, kocası ve çocuklarıyla olan felaketten önceki hayatından gelen umudunun gücüyle erken ölen Margaret için bir mezar taşı kitabesi olur.

Verimsiz hasatlar, savaş ekonomisi, çaresizlik, umutsuzluk Margaret'ın kocasını uzaklaştırır ve Margaret'ın onun dönüşü için beslediği umutları, onu ve ailesini mahveden yok edici güç haline gelir. Batı edebiyatında Wordsworth'ün umudun apokaliptik gücü anlayışına benzer başka bir şey bulamam. Bu umut, gücünü iyi hafızadan alarak umutsuzluktan daha tehlikeli bir hale gelir. Belki de Lear, Cordelia'nın yaşadığına dair çılgınca bir umutla mahvolarak ölür, onun ölümüyle gelen gerçekçi bir umutsuzluktan değil. Fakat Shakespeare bu konuyu belirsiz bırakmayı tercih etmiştir. *Onikinci Gece* oyununda zavallı Malvolio, acımasız şakacıların kurbanı

olur ve kendi absürd erotik ve toplumsal umutlarının gücüyle kaba saba komediye indirgenir. Bunlar Wordsworth'ün "Viran Kulübe"si ile karşılaştırıldığında mükemmel örnekler değildir. Wordsworth, içimizdeki doğayı yok edebilen bir umudun tehlikeleriyle ilgili korkutucu içgörüsüyle, bu hafıza mitini kanonsallaştırmıştır. Margaret'ın umudu kendisinden ve birçoğumuzdan daha büyüktür.

Margaret'ın umudunun, Protestan umudun seküler hali olduğunu, onun da Protestan iradenin bir işlevi olduğunu tartışabilirsiniz. Bu irade, bireysel ruhun özsaygısına ve ruhani alanda kişisel yargının birleşmiş hakkına döner. Her kadın ve erkeğin İncil'i kendileri için okuması ve yorumlamasını sağlayan içsel ışığın öne sürülmesi de buna dahildir. Yüksek edebiyatta, bu sekülerizasyonun gerçekleştiğinden şüpheliyim. Yeterli edebi gücü olan bir eseri dini ya da seküler olarak adlandırmak estetik değil, politik bir karardır. Margaret trajiktir çünkü o içindeki en iyi şey yüzünden mahvolmuştur: umut, hafıza, inanç, aşk. Onun Protestan mizacı, Jane Austen'ın kadın kahramanlarındaki Protestan iradenin işleyişi gibi dini ya da seküler olarak adlandırılabilir fakat bu adlandırma "Viran Kulübe" ya da *İkna*'dan çok sizi tanımlayacaktır. Margaret ile ilgili önemli olan şey Wordsworth'ün "Yaşlı Cumberland Dilenci"siyle ilgili duruşundan ya da "Michael"daki yaşlı çobanın büyük acısından etkilenmemizin nedenine benzer.

Shakespeareci oyunu *The Borderers*'ta (1795-96) Wordsworth, oldukça garip bir şekilde oyunun Iago figürü olan Oswald'a erken dönem şiirinin düsturu haline gelmiş bazı olağanüstü dizeleri verir. Othello benzeri safdil kahraman ile konuşurken Oswald, Shakespeare'in memnuniyetle kullanmak isteyeceği bir Jakoben patlamayla durumu, oyunu ve kendi vizyonunu aşar:

Eylem geçicidir—bir adım, bir vuruş,
Bir kasın hareketi—şu ya da bu yöne—
Biter gider ve olup bittikten sonra
İhanete uğramış adamlar gibi şaşırırız kendimize:
Acı çekmek kalıcıdır, belirsiz ve karanlık,
Ve sonsuzluğun doğasını paylaşır.

Shakespeare bu dizeleri Iago'dan çok Macbeth'e uygun bulurdu fakat üstü kapalı nihilizm her iki kötü kahramana, aynı zamanda Edmund'a da uyar. Wordsworth, bu dizelerle onun masumiyetin acı çekişini betimleyen

dizelerini özdeşleştirmemi yadırgardı ama onun erken dönem eserlerinin şiirsel gücü, acı çekmenin anlamlılığıyla ya da teselliyle pek ilgisi yoktur. "Viran Kulübe" şiiri yürek parçalar çünkü rahatlatmaktan kaçınır, aynen Margaret'ın hikâyesinin düğüm noktasında olduğu gibi:

Bu arada zavallı kulübesi
Yıkılmaya yüz tuttu; çünkü her ekim soğuğunda
Delikleri yamayan, taze saman ile yeniden
Kaplayan ellerin sahibi gitti, o ise
Yaşamaya devam etti, uzun bir kış boyunca,
Umursamaz ve tek başına
Ta ki zavallı ev buzdan, kardan,
Yağmurdan sırılsıklam olana kadar; ve
Geceleri uyurken, gecenin rutubeti göğsünü
Üşüttü ve fırtınalı günlerde eski püskü giysileri
Rüzgârda savruldu, ateşinin yanında
Otururken bile. Yine de sevdi
Bu berbat yeri, dünyayı verseler
Terk etmezdi evini; ve hâlâ o yol, bu kaba saba bank,
İşkence eden bir umutla kalbine kök saldı.
Ve burada, dostum, hastayken bile kaldı;
Ve burada bu viran dört duvarın
Son kiracısı ölüp gitti.

Yaşlı Cumberland Dilencisi gibi, Margaret da Doğa'nın kucağında, sert bir rüzgâr üzerine gelirken ölür. Wordsworth'ün Gezginci'nin anlattığı Margaret hikâyesine karşı güçlü tepkisinde şiir tekrar mükemmelliğe kavuşur:

Yaşlı adam durdu: etkilendiğimi görmüştü.
Düşünmeden o alçak basamaktan kalkıp
Güçsüzce döndüm, anlattığı hikâye için
Teşekkür etmeye de gücüm yoktu.
Ayağa kalktım bahçe kapısına dayanarak
O kadının acısını hissettim; ve acısı
Beni teselli etti, bir ağabey sevgisiyle
Kederden güçsüz onu kutsarken.

Bu İncil'den bir kutsama değildir çünkü o daha çok hayatı, devam eden nesilleri vaat eder. "Kederden güçsüz" bir kutsama neden bahsedebilir, bunu söylemek zor. Wordsworth bunun bir çelişki olduğunu bildiği halde güçsüz bir kutsama oksimoronunu göze alabilecek kadar özgün bir şairdir. *The Borderers*, Shakespeareci bir oyundu, *Prelüd* ise Miltoncu'dur; ancak Wordsworth'ten önce "Yaşlı Cumberland Dilencisi" ve "Viran Kulübe" şiirleri kadar tuhaf ve çıplak şiirler yazılmamıştır. Umut ile mahvolmak Wordsworthçü endişenin içine işlemiştir ve böyle antitezli bir yıkımı yorumlarken hâlâ tereddüt ederiz.

Petrarca'nın Rönesans şiirini başlatması gibi Wordsworth de modern ve demokratik şiiri icat etmiştir. En güçlü ve en özgün şairlerin üzerinde bile her zaman gölgeler vardır; Petrarca, Dante'den kaçamadı, Wordsworth ise, en yüksek döneminde bile Milton'dan kaçamamıştır. Vico'nun kehaneti burada da aydınlatıcıdır: Teokratik Çağ kahramanları kutlar, Demokratik Çağ insanlığa değer verir ve yasını tutar. Vico için Kaos Çağ yoktu, içinde Teokratik Çağ'ın başlayacağı bir kaos vardı sadece. Bana göre, bizim yüzyılımız yeni bir Teokratik Çağ'ın gelmesini ertelerken (umarım daha uzun süre ertelenir) kaosu kutsallaştırdı. Tanrılar, kahramanlar, insanlardan sonra sadece sayborglar kaldı ve beni kendimden geçiren bir dehşet ile insanları sıkıştıran kaslı Terminatörlere bakarım. "Viran Kulübe" kendi içinde çok karanlık bir şiirdir ama burada 1990'lı yıllarda şiir, kutsanmış bir teselli gibi, kaosa ve Teokratik katılıklara karşı bir insan çığlığı gibi görünüyor.

Bir şair olarak Wordsworth "Viran Kulübe"yi yazarken kendisi için ne yapmaya çalışıyor olabilirdi? Bu soruyu Kenneth Burke'ün sorusunu uyarlayarak soruyorum. O bize daima şu soruyu sormamızı öğretmişti: Yazar, bu şiiri, oyunu ya da hikâyeyi yazarken bir insan olarak kendisi için ne yapmaya çalışıyordu? Bir şair olarak Wordsworth onunla takdir edilebileceği bir zevk yaratmayı istedi. Onun dışında hiçbir büyük yazar, hatta Dante bile, kendi bireysel mizacını evrenselleştirmeye bu kadar kararlı olmadı. Wordsworth'ün ruhu hem insani hem de doğal ötekiliğe kendinden önce ya da sonra hiçbir şairin olmadığı kadar açıktı. Hazlitt, 1828 yılında Wordsworth ile Byron'ı karşılaştırırken bu gerçeği mükemmel bir şekilde yakalamıştır. Bu, Byron'ın ölümünden dört yıl sonra ve Wordsworth'ün korkutucu şiirsel yaşlılık döneminin başlamasından pek çok yıl sonraydı (Bu dönem 1807'den 1850'ye kadar sürdü; tarihte büyük bir şiirsel dehanın en uzun süren ölümüydü). Merhum Lord Byron hakkında çok kurnazca bir soru sorduktan sonra ("Atalarıyla duyduğu gurur ile zihnin armalarını araştırmaya

hiç mi merak duymamıştı?") Hazlitt Wordsworth'ü, onu Pope ile karşılaştırmaktan hiç vazgeçmemiş olan Byron ile karşılaştırır: " 'Lirik Baladlar'ın yazarı kayaların üstündeki likenleri, solmuş eğrelti otunu onlara duyduğu kendine özgü duygu ile betimler; 'Childe Harold'un yazarı ise görkemli selviyi ya da yıkılmış bir sütunu her okul çocuğunun sahip olduğu duyguyla tarif eder."

"Yaşlı Cumberland Dilencisi" ve "Viran Kulübe"nin kökenlerinde de normatif terimlerle ifade edilmesi zor olan aynı ilginç duygular vardır. Bu ilginç duygulardan daha sonra Tolstoy'un yapmak istediği türden evrensel bir şiir ortaya koyması Wordsworth'ün eşsizliğidir. Çok yaşlı bir dilencinin hayatını sürdürdüğü şekilde, Doğanın gözünde ölmesine izin vermenin haklılığı; kendi hafızasının ve umudunun gücüyle yok olmuş, tamamen sevilesi ve insani bir köylü kadın olan Margaret'ın dehşetli acısı: Bunlar cinsiyet, ırk, sosyal sınıf, ideolojiye bakmadan her yaştan insan bilincine yakın olan meselelerdir. Wordsworth'ü politik ve sosyal protesto şiiri yazmadığı ya da devrimi terk ettiği için suçlamak, akademik küstahlık ve ahlaki kendini beğenmişlik arasındaki sınırı aşmak olur. Bu sınırın ötesinde ikiyüzlülüğü resmetmek için yeni bir Dickens'a ve "ruhları gözlerini kısan" hıncın erkekleri ve kadınlarının tarihini yazmak için yeni bir Nietzsche'ye ihtiyacımız vardır.

"Michael" (1800), Wordsworth'ün büyük pastoral şiirdir ve Robert Frost ile özdeşleştirdiğimiz en iyi ve en karakteristik şiirlerinin arketipidir. "Rençberin Ölümü"nün şairinin en temel insan *pathos*unu temsil etmek için kendine özgü gücü vardı fakat Wordsworthçü bir ölçekte değildi. Wordsworth neredeyse Yahvist'in sanatın sınırlarına dokunma yeteneğiyle yarışır. Wordsworth'ün Michael karakteri, seksen yaşında hâlâ devasa bir güç ve canlılığa sahip bir ata, "bütün rüzgârların anlamını / her bir tondan esintiyi öğrenmiş" bir çobandır. Fırtınalar sürüsünü kurtarmak için onu dağlara gönderir ve yalnızlığı onu yüceltir: "Yalnızdı / Ona gelmiş ve onu yükseklerde yalnız bırakmış / Binlerce sisin kalbinin içinde."

Tek çocuğu, yaşlılık yıllarındaki oğlu Luke, bir çoban olarak yetiştirilmiştir ve babasının varlığının merkezidir. Maddi ihtiyaçlar yaşlı adamı, oğlunu bir süreliğine şehirde bir akrabanın yanında hayatını kazanması için yollamaya mecbur eder. Şiirin olay örgüsünü bu şekilde anlatmak en sevdiğim sinematik eser olan W.C.Fields'ın şeytani *Ölümcül Bir Bardak Bira*'nın (Fatal Glass of Beer) yergisini davet etmektir. Burada Fields'ın oğlu Chester büyük şehre gider ve kolejli çocuklar onu ölümcül bir bardak birayı

içmeye zorlarlar. Anında sarhoş olan Chester, bir Kurtuluş Ordusu mensubunun kızının tefini kırar. Bir dans korosunda yüksek tekmeler atarak dans eden kız, tecrübesine başvurur ve bir tekmeyle Chester'ı yere yatırır. Maalesef bu olay, Chester'ın suç hayatına girmesine ve sonunda Baba ve Anne Snavely yani W.C.Fields ve karısının ellerinde ölümüne yol açar. Luke da Chester'dan çok uzak değildir fakat yüce Michael, Luke gitmeden önce, ondan yeni bir ağıl yapmaya başlamak için tek bir taş koymasını ister. Babası oğul orada yokken ağılı bitirecektir. Bu aralarında bir anlaşmadır. Oğlan, erdemli yoldan ayrılınca ve uzak bir ülkeye kaçınca, bize kalan azarlama gücüne sahip bir keder vizyonudur:

Sevginin gücünde bir rahatlık vardı
Bir şeyi dayanılır hale getirir, onsuz
Beyni yoracak ya da kalbi kıracak bir şeyi;
Birçoğuyla konuştum
Yaşlı Adamı hatırlayan ve bu ağır
Haberi duydukdan yıllar sonra
Nasıl olduğunu bilen
Gençliğinden yaşlılığına bedeni
Hep alışılmadık bir güçteydi. Kayaların
İçinde yürüdü ama yine de güneşe ve bulutlara baktı
Ve rüzgârı dinledi ve önceki gibi
Her çeşit işi yaptı koyunları için
Toprağı için, ona miras kalan.
Zaman zaman geldi o boş vadiye
Sürüsünün ihtiyacı olan Ağıl'ı
Yapmak için. Yaşlı adam için herkesin
Kalbinde hissetiği acıma hala
Unutulmadı ve herkes inanırdı ki
Günlerce ve günlerce oraya gitti,
Ve asla bir taş kaldırmadı.

Bu son dize Matthew Arnold'dan günümüzdeki akademinin düşüşünden sağ kurtulmuş Wordsworthçülere kadar hayranlıkla okundu fakat bu dizenin harika olmasına rağmen ben hafızamızı tek bir çınarla zorlayan şiirin son bölümünü tercih ederim:

Orada, koyun ağılının yanında, bazen görünürdü
Yalnız otururken, ya da sadık köpeğiyle,
O zamanlar yaşlı, yanıbaşında, ayaklarında yatarken.
Tam yedi yıl boyunca, zaman zaman
Ağılını inşa etmekle uğraştı,
Ve ölünce işi yarım bıraktı.
Üç yıldan biraz fazla yaşadı İsabel
Kocasından; o ölünce de mirası
Satıldı ve yabancıların eline gitti.
AKŞAM YILDIZI denen kulübe
Gitti artık—üstünde durduğu toprak
Sabanlarla sürüldü, bütün mahallede
Büyük değişiklikler oldu:—ama kapılarının
Yanında büyüyen çınar kaldı ve
Bitmemiş ağılın kalıntıları görülür
Coşkun Gren-head Ghyll pınarının yanında.

Gençliğimde, hafızanın eşit bir şekilde haz ve acıya ayrıldığına inanırdım ve kelime dizilişleri en kaçınılmaz olan, söylenişleri en çok haz veren şiirleri ezbere hatırladığımı düşünürdüm. Şimdiki yaşımda ise Nietzsche'yle aynı fikirdeyim. O, hatırlanabilir olanı acı verenle özdeşleştirme eğilimindeydi. Şimdi Wordsworth'ün açıkça zor bir hazzın acı verebileceğini anladığını düşünüyorum. Protestan iradeden Wordsworth'ün sempatik hayal gücüne giden bir yol vardır ve bu yol Wordsworth'ün Austen'ın İkna romanı ile olan ilginç yakınlığını bize gösterir. Michael'ın doğa ile bozmadığı ama Luke tarafından bozulan anlaşması, Protestan iradenin kendini hafızanın üzerine işleme arayışıdır. "Michael" şiirinin sonunda onun amblemleri yalnız çınar ağacı ve bitmemiş ağılın yontulmamış taşlarıdır.

Austen'ın aksine, Wordsworth mutlu sonları tercih etmezdi çünkü onun için evlilik metaforu erkek ve kadının birleşmesinden çok onun "doğa" dediği şeyle kendi "ima eden zihni" arasındaki ahenk ile ilgiliydi. Wordsworth'te Doğa büyük ikna edicidir ve ikna da içinde deneyim kaybının hayal gücü kazancıyla takas edildiği şeydir. "Yaşlı Cumberland Dilencisi"ndeki kazanç alışılması kolay olmayan bir sevinçtir. Aynı zamanda unutması da kolay olmayan bir şeydir. "Viran Kulübe" tamamen kayıpla ilgili olan ama korkunç bir şekilde hatırda kalıcı bir kutsama ile biterken, "Michael"da tam bir kayıbın vizyonu ile sona erer.

Wordsworth'ün katı fakat yüce pastorallerinin bize sunduğu şey kanonsal hafızadır. "Kanonsal"dır çünkü Wordsworth seçimi bizim için yapmıştır. O, neyi nasıl hatırlayacağımızı, kurtuluşumuz için ya da daha basiretli olmamız için değil de sadece hafıza mitinin deneysel kayıplarımızı telafi edebildiği için kendisini bize bir Hermes olarak sunar. Onun verdiği ders, bir kez öğrenildiğinde kanonsallaştı: George Eliot'ta, Proust'ta (Ruskin'in aracılığıyla) ve *Krapp's Last Tape* adlı oyunu Wordsworth'ün son duruşu olarak görülebilecek Beckett'da da devam etti. Ve içinde bulunduğumuz bu kötü dönemde, kanonsal hafızanın saldırgan ahlakçılık ve öğrenilmiş cehaletle tehdit edildiği bir dönemde bile yaşamaya devam etti.

"İkna" kelimesi Latincede "tavsiye" ya da "ısrar etme" kelimelerinden türemiştir ve belirli bir eylemi yerine getirmenin ya da getirmemenin iyi olduğunu tavsiye etmek için kullanılır. Kelimenin kök anlamında "tatlı" ya da hoş" vardır; böylece bir eylemi gerçekleştirmenin ya da gerçekleştirmemenin iyiliğinde ahlaki bir yargıdan ziyade bir tat vardır. Jane Austen bu kelimeyi en son tamamlanmış romanı için isim olarak seçmiştir. Bir başlık olarak, Austen'ın diğer romanları Emma ya da *Mansfield Parkı*'ndan çok *Sense and Sensibility* (Akıl ve Tutku) ya da *Pride and Prejudice*'i (Aşk ve Gurur) hatırlatır. Bize bir kişinin, evin ya da yerin adı değil, bir soyut kavramın ismi verilmiştir. Romanın isminin öncelikli göndergesi, romanın kadın kahramanının ikna edilmesidir. 19 yaşındaki Anne Elliot, vaftiz annesi Lady Russell tarafından genç bir deniz subayı olan Yüzbaşı Frederick Wentworth ile evlenmemesi için ikna edilir. Sonradan bunun kötü bir tavsiye olduğu anlaşılır ve sekiz yıl sonra Anne ve Yüzbaşı Wentworth tarafından telafi edilir. Austen'ın bütün ironik komedilerinde olduğu gibi, kadın kahraman için olaylar mutlu bir şekilde sonuçlanır. Ama yine de romanı tekrar okumayı her bitirişimde, bir mutsuzluk hissederim.

Bu sadece benim kişisel bir kuruntum gibi görünmüyor; arkadaşlarıma ve öğrencilerime kendi deneyimlerini sorduğumda, onlar da sık sık *İkna* romanı ile özdeşleştirdikleri bir mutsuzluktan söz ederler. Hatta bunun *Mansfield Parkı*'ndan daha çok olduğunu düşünürler. Sessizce belagatli bir kişi olan Anne Elliot kendine güvenen bir karakterdir, hiçbir şekilde ümitsiz ya da üzgün değildir ve kendi benlik anlayışı hakkında hiç bocalamaz. Romanı bitirdiğimizde hissettiğimiz onun mutsuzluğu değildir; bizi etkileyen romanın kendi karanlığıdır. Mutsuzluk, romanın kanonsal iknası diyebileceğim şeyi, romanın bize kendi olağanüstü estetik ayrıcalığını gösterme şeklini zenginleştirir.

Anne Elliot, roman karakterleri arasında ne ise, *İkna* da romanlar içinde odur; kuvvetli ancak bastırılmış bir öncüdür. Kitap ve karakter renkli ya da hayat dolu değildir; *Aşk ve Gurur*'daki Elizabeth Bennet ve *Emma*'daki Emma Woodhouse'daki enerji başlangıçta Anne Elliot'ta eksik olarak görünür. Belki de bu nedenle Austen, Anne için hakkında "Benim için neredeyse çok fazla iyi," demiştir. Gerçekten Anne bizim için çok incelikli bir karakterdir. Tabii ki onunla esrarengiz bir dalga boyu paylaşan Wentworth için geçerli değildir bu. Juliet Mc Master şöyle der: "Anne Elliot ve Yüzbaşı Wentworth arasında imalı bir çeşit iletişim gerçekleşir. Birbirleriyle nadiren konuşmalarına rağmen sürekli birbirlerinin konuşmalarını muhataplarından daha iyi bir şekilde anlarlar."

İkna romanındaki bu türden bir iletişim Austen'ın, "aşk, sevgi"den çok değer verdiği derin "muhabbet"e bağlıdır. Kadın ve erkek arasındaki "muhabbet" Austen'da daha derin ve uzun soluklu bir duygudur. Bence Anne Elliot, bastırılmış olsa da, Austen'ın en çok muhabbet duyduğu yaratısıdır dersek hatalı sayılmayız çünkü kendi yeteneklerini Anne'a bolca bahşetmiştir. Henry James, bir romancının hiçbir şeyi kaçırmayacak bir duyarlılıkta olması gerektiğinde ısrar etti; bu (açıkça sınırlı olan) teste göre İngilizce yazanlar arasında sadece Austen, George Eliot ve Henry James'in kendisi, Stendhal, Flaubert ve Tolstoy gibi sınırlı sayıda usta sayılabilir. Bütün düzyazı kurgu dünyasında Anne Elliot, bir roman yazarına dönüşme tehlikesi olmasa da, hiçbir şeyi kaçırmayan belki de tek karakterdir. Şimdiye kadar Anne Elliot ile ilgili en doğru yorumu Stuart Tave yapmıştır:

> Kimse Anne'i görmez, kimse onu duymaz ama o her zaman merkezde olan kişidir. Biz onun gözleri, kulakları ve zihni ile olup biteni umursamaya başlarız. Kimse onun farkında olmasa da o herkesin oldukça farkındadır ve onlara neler olduğunu kendileri daha bundan habersizken algılar... Wentworth'un zihnini okur, onun kendisine ve başkalarına vereceği sıkıntıları daha sonuçları ortaya çıkmadan hisseder.

Böyle bir mükemmellik örneğini bekleyen estetik tehlikeler ortadadır: Bir romancı böyle bir karakteri nasıl ikna edici yapabilir? Joyce'un *Ulysses* adlı romanındaki Poldy olabildiğince ikna edicidir çünkü o tam bir kişiliktir. Bu da Joyce'un en çok gerçekleştirmek istediği niyetlerinden biriydi. Austen'ın ironik tarzı bu türden bir tamlığın temsiline izin vermez; biz onun karakterlerinin yatak odasında, mutfakta, mahremlerinde ne yaptığı-

nı bilmeyiz. Austen, *Akıl ve Tutku*'da paradosini yaptığı şeyi *İkna* romanında tanrısallaştırma seviyesine yükseltmiştir: bu çok özel, içsel bir şekilde izole edilmiş bir duyarlılığın yüceliğidir. Anne Elliot, Austen'ın karakterleri arasında anlayışlı bir kalbe sahip yegâne karakter değildir. Ancak onun farkı sahip olduğu, diğerlerini ve benliğini algılamaktaki neredeyse doğaüstü keskinliğidir. Bu da Austen'ı bir romancı olarak ayrıştıran özelliklerinden biridir. Shakespeare'in eserleri içinde *Beğendiğiniz Gibi*'deki Rosalind ne ise Austen'ın eserleri için Anne Elliot karakteri odur: oyunun ya da romanın dramatik özelliği kaybolmasın diye sadece romancıların ya da oyun yazarlarının sahip olabileceği bir bakış açısı ustalığına sahip bir karakter. C. L. Barber bu sınırlılığı şöyle vurgular:

> Oyun yazarı bize olayları birer birer gösterme ve bir şeyi kendi anında sonuna kadar gerçekleştirme eğilimindedir; karakterleri ise ciddi olduğu kadar komik uçlara giderler ve hiçbir karakter, hatta Rosalind bile oyunun tamamında ne olduğunu bilip ona göre temkinli olamaz. Eğer böyle olsaydı oyun dramatik özelliğini yitirdi.

Barber'ın fikrini başka bir yöne çevirmek isterim: Hamlet ya da Falstaff'dan çok, hatta Elizabeth Bennet ve *Mansfield Parkı*'ndaki Fanny Price'dan çok olmak üzere Rosalind ve Anne Elliot neredeyse tamamen temkinlidir, oyunun ve romanın tamamında ne olup bittiğini neredeyse görür gibidirler. Bu halleri perspektivizmi tamamen aşamaz ancak Rosalind'in zekâsı ve Anne'in duyarlılığı, her ikisi de dengeli ve aşırı agresiflikten ya da savunma halinde olmaktan uzak bir şekilde, yaratıcılarının duruşunu her zamankinden çok paylaşmalarını sağlar.

Austen asla dramatik yoğunluğu kaybetmez: Wentworth'un yenilenen istekleri ile ilgili olarak Anne'in duyduğu endişeleri romanın sonuna kadar biz de paylaşırız. Ancak Rosalind'e güvenmemiz gerektiği gibi Anne'a da güveniriz; eleştirmenler eğer Rosalind'in oyundaki diğer herkese ve kendisine tepkilerine daha çok güven duysalardı Jacques'in kibrini gördükleri kadar Touchstone'un bozulmuşluğunu da görürlerdi. Anne Elliot'un tepkileri de aynı yetkinliğine sahiptir; Wentworth dışında romanın diğer kişilerinin vermediği ağırlığı biz onun sözlerine vermeye çalışmalıyız.

Stuart Tave'ın görüşü, Barber'ınki gibi, ters yöne çevrildiğinde bile doğrudur; Austen'ın ironisi oldukça Shakespearevari'dir. Okuyucu bile başlangıçta Anne Elliot'a gereken değeri vermeme yanılgısına düşmelidir. Eliza-

beth Bennet ya da Rosalind'in zekâsını takdir etmek Anne Elliot'un doğru duyarlılığını takdir etmekten kolaydır. Onun karakterinin sırrı, Austencı ironiyi Wordsworthvari ertelenmiş bir umut hissi ile birleştirmesidir. Austen, Shakespeare'in hepsi kendi konuşma biçimiyle tutarlı ve tamamen birbirinden farklı kişiler sunma yeteneğinin büyük bir bölümüne sahiptir. Anne Elliot, bence Austen'ın Protestan iradesi diyebileceğimiz şeye sahip olan son kadın kahramandır fakat onda bu irade, onun soyundan gelen Romantik sempatik hayal gücü (ki bunun kâhininin Wordsworth olduğunu görmüştük) tarafından değişime uğratılmış, belki de mükemmelleştirilmiştir. Anne'i bu denli karmaşık ve hassas bir karakter yapan şey de belki budur.

Jane Austen'ın daha önceki kadın kahramanları ki bunlara örnek olarak Elizabeth Bennet'i düşünebiliriz, Samuel Richardson'un Clarissa Harlowe karakterinin doğrudan akrabaları olarak Protestan iradeyi sergilediler. Dr. Samuel Johnson da ahlaki otorite olarak onların yakınlarında dolaşır. Marksist eleştiri kaçınılmaz olarak Protestan iradeyi edebi tezahürlerinde bile ticari bir mesele olarak görür ve Jane Austen'ın eserlerinin dışında bıraktığı sosyoekonomik gerçekliklerden söz etmek moda haline gelmiştir. Örneğin karakterlerinin çoğunun tadını çıkardığı mali gücün mutlak kaynağının Batı Hint adalarındaki kölelik olması gibi. Fakat bütün başarılı edebi eserler bazı şeyleri dışarıda bırakma üzerine temellenmiştir ve şimdiye kadar hiç kimse kültür ve emperyalizm arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılmasının, *Mansfield Parkı* romanını okumayı öğrenmekte en küçük yarar sağladığını gösteremedi. *İkna* romanı Wentworth'un içinde onurlu bir yere sahip olduğu İngiliz donanmasına bir övgü ile sona erer. Şüphesiz denizdeki Wentworth, disiplin için insanların kırbaçlanmasını emrederken, Anne Elliot ile muhabbetin mutluluğunu yaşayan karadaki Wentworth kadar hoş bir insan değildir. Fakat bir kez daha Austen'ın sanatının dışarıda bırakma üzerine kurulduğunu hatırlayalım; İngiliz Deniz Kuvvetlerinin karanlık gerçeklerinin *İkna* romanıyla ne kadar ilgisi varsa Batı Hint Adalarındaki köleliğin *Mansfield Parkı* ile o kadar ilgisi vardır. Yine de Austen, Protestan iradenin pragmatik ve seküler sonuçları ile büyük ölçüde ilgiliydi ve bence de bu onun romanlarındaki kadın kahramanları takdir etmemize yardımcı olacak önemli bir unsurdur.

Austen'ın Anne Elliot'da doruğa ulaşan Shakespearevari içselliği, Clarissa Harlowe'un seküler Protestan kurban edilişini, Lovelace'ın tecavüzüne uğradıktan sonra yavaş yavaş ölüşünü revize eder. Clarissa'nın yaşama

isteğini ortadan kaldıran, onun haysiyetini korumak için daha güçlü olan isteğidir. Pişman olmuş Lovelace ile evlenerek ona teslim olmak varlığının özünden ödün vermek, tecavüze uğramış iradesini yüceltmek olacaktır. Clarissa'da trajedi olan durum Austen tarafından ironik komediye dönüştürülmüştür fakat bu dönüşümde iradenin kendi kendini koruma isteği pek de değişmez. *İkna*'da vurgu kadının da erkeğin de diğerinin değerini yüksek gördüğü istemli bir saygıdeğerlik değiştokuşu üzerinedir. Açıkça zenginlik, mal mülk ve sosyal konum burada önemli bir rol oynamaktadır ancak sağduyu, sevilirlik, kültür, zekâ ve muhabbet de aynı şekilde önemlidir. Bir şekilde (sıkı bir Emersoncı olduğum için bunu söylemek bana acı veriyor) Ralph Waldo Emerson, Austen'ın kadın kahramanlarını sosyal geleneklerden tam olarak özgür kılmadığını, onun sadece konformist olduğunu söylerken Austen'ın günümüzdeki Marksist eleştirisini öngörmüş olur. Fakat bu Jane Austen'ı yanlış değerlendirmek demektir. O geleneklerin eğiliminin bireyselliği engellemek olsa da işlevinin iradeyi özgür bırakmak olduğunu anlamıştı.

Austen'ın başlıca kadın kahramanları (Elizabeth, Emma, Fanny ve Anne) öylesine içsel bir özgürlüğe sahiptirler ki bireysellikleri bastırılamaz. Bir romancı olarak Austen'ın sanatı, bu içsel özgürlüğün sosyo-ekonomik yönü konusunda çok fazla endişe etmemektedir. Ancak *Mansfield Parkı* ve *İkna* romanlarında endişe seviyesi yükselir. Austen'da ironi, icadın ya da keşfin aracı haline gelir. Bu da Dr. Johnson'a göre şiirin özüdür. Saygınlık bahşettiği kişinin dışında saygı kabul etmeyi reddetme merkezli bir içsel özgürlük anlayışı yüksek derecede ironiktir. Austen'ın bütün romanları içinde en komik sahne, Elizabeth'in Darcy'nin ilk evlilik teklifini reddetmesi olmalıdır. Burada irade ve saygınlığın diyalektiğinin ironisi çok aşırı boyuttadır. *Emma*'da da devam eden bu yüksek komedi, *Mansfield Parkı*'nda biraz daha yalın hale gelir. *İkna* romanında ise adlandırması zor bir hale dönüşür. Austen adeta, iradenin doğasını değiştirecek kadar bilinçli bir usta haline gelmiştir.

Kimse Jane Austen'ın *İkna* romanında bir Yüksek Romantik'e dönüştüğünü ima etmemiştir; onun, şairi Wordsworth değildir, William Cowper'dir. Ve en sevdiği düzyazı yazarı da her zaman Dr. Johnson olmuştur. Fakat onun hayal gücüne ve "romantik aşka" olan katı güvensizliği daha önceki romanlarında baskın bir şekilde görülmesine rağmen *İkna*'da etkili olmamıştır. Anne ve Wentworth sekiz yıllık umutsuz ayrılıkları boyunca

birbirlerine olan sevgilerini yaşatırlar ve her ikisi de mutlu bir buluşmayı düşünecek hayal gücüne sahiptir. Bu bir romansın malzemesidir, ironik bir romanın değil. Romanda keskin ironilere sıklıkla rastlarız ama bunlar asla Anne Elliot'a yöneltilmemiştir ve çok azı Yüzbaşı Wentworth'e yöneltilmiştir. Austen'ın karekteristik ironisini başlıca karakterlerinden uzak tutması ve bu romanında duyulan daha önce hiç duyulmamış yankılanma arasında zor bir ilişki vardır. Anne, kendine inancına rağmen endişelere çok açıktır ve gerçekleşmemiş bir potansiyelden duyduğu endişeleri dile getirmek için kendisine izin vermez. Sadece bir eleştirmen, Avusturyalı Ann Molan, Austen'ın güçlü bir şekilde şunu ima ettiğini vurgular: "Anne...tutkulu bir kadındır. Ve kendi iradesine karşı olarak kalbi, tatmin olma talebinde ısrar eder." Anne, Wentworth'u sekiz yıl önce reddettiği için iradesini saklı tutma ihtiyacını hisseder ve böylece iradesi ve hayal gücü birbirine zıt olan ilk Austen kadın kahramanı olur.

Austen'ın bariz yakınlığı Aristokrat Çağ ile olmasına rağmen, bir yazar olarak özgünlüğü, *İkna* romanında onu yeni filizlenen Demokratik Çağ'a ya da Romantizme doğru itmiştir. Austen'ın ruhunda bir iç savaş yoktur; fakat irade karşısında hayal gücünün tarafında olan hafıza ile birlikte benlikte bir parçalanmanın üzüntüsü ortaya çıkar. Hem Anne hem de Wentworth'daki neredeyse Wordsworthvari hafıza gücünü Gene Ruoff fark etmiştir. Austen hiçbir şeyi kazara yapmayacak bir romancı olduğu için neden *İkna* romanını karşılıklı bir nostalji üzerine kurduğunu sorabiliriz. Reddedilmiş Wentworth, Anne'den de yenilenmiş bir muhabbete isteklidir fakat onunda hafıza ile hayal gücünün birleşmesi iradesine galip gelir. Bu Jane Austen'ın iradesinde bir gevşeme miydi yoksa? *İkna* romanını bitirdikten sonra başladığı ama tamamlayamadığı roman olan *Sandition*'da önceki tarzına döndüğü için, Anne Elliot'un hikâyesi romancı için bir sapma ya da keyif için yapılmış olabilir. Wordworth ve *İkna* arasındaki paralellikler sınırlı olabilir ancak gerçektir. İngiltere'deki Yüksek Romantik romanlar, ister *Jane Eyre* ve *Uğultulu Tepeler* gibi Byron tarzında olsun ister Adam Bede gibi Wordsworth tarzında olsun, daha sonra ortaya çıkmışlardır. Austen'ın kadın kahramanının *etho*su *İkna* romanında değişmez ancak o kesinlikle daha problematik bir varlıktır, hayatın sınırları ile ilgili yeni bir hüzün ile boyanmıştır. Belki de *İkna* romanındaki bu zarif *pathos*, Jane Austen'ın kendi kötü sağlığı, erken ölümü ile ilgili duygularıyla bağlantılıydı.

Wordsworth ve Austen'ı karşılaştırırken Stuart Tave kurnazca, ikisinin de "kendi yaşamlarının huzuru ve bütünlüğünün ötekilerin yaşamlarına

özünde bağlı olduğunu bilen ve ötekilerin yaşamlarının sosyal düzenden fazlası olduğunu gören insanların derinden hissettikleri ve anladıkları bir görev anlayışı"na sahip olduklarını belirtmiştir. Tave'in bu içgörüşünü genişleterek Susan Morgan, Austen'ın *Emma*'sı ile Wordsworth'ün büyük şiiri "Intimations of Immortality from Recollections of Earliest Childhood" arasında özel bir yakınlık olduğuna dikkat çekmiştir. Wordsworth'te bireysel bilincin genişlemesi hem kazanç hem de kayıp getirir, Austen için ise sadece kazanç getirir. Bu onların ortak konusudur. Şüphesiz Emma'nın bilinci gelişir ve o yarı-Wordsworthçü bir dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm solipsizmin hazlarından ötekiler için sempati duymanın daha zor hazlarına doğru olmuştur. Başlangıçta çok daha olgun olan Anne Elliot, bir bilinç gelişmesine ihtiyaç duymaz. Onun uzun süre ağıt yaktığı Wentworth'ü reddi Anne'i umudun yok ediciliğinden korur. Bunu Wordsworth'te korkunç bir vurgu olarak, özellikle zavallı Margaret'ın hikâyesinde görmüştük. Umudun yerine, Austen'ın alışılmış ustalığıyla ifade ettiği bir duygular birleşimi vardır:

> Anne Elliot ne kadar belagatli olabilirdi, en azından hisleri sıcak bağlılığın, geleceği mutlu bir güvenin yanında, Tanrı'ya güvenmeyen ve emeğe hakaret eden o aşırı endişeli temkinin karşısında ne kadar belagatliydi! Gençliğinde ihtiyatlı olmaya zorlanmıştı, romansı büyüdükçe öğrendi... doğal olmayan bir başlangıcın doğal devamı.

Burada romansı öğrenmek tamamen retrospektiftir; Anne artık romansın kendisi için mümkün olduğunu düşünmez. Ancak Wentworth geri döner, sekiz yıl geçmiştir ama hâlâ küskündür ve Anne'in onun üzerindeki gücünün sonsuza kadar kaybolduğunu düşünür. Kararlılık ve güven gibi onu üstün bir deniz komutanı yapan özellikler Anne'de olmadığı için onu suçlar. Çok incelikli bir ustalıkla, Austen aşama aşama onun bu duruşundan geri çekilmesinin izlerini sürer. Hafızanın gücü onu ele geçirmeye devam ettikçe ve Anne'in eyleme geçemeyecek bir insan olduğu düşüncesinin yanlış olduğunu öğrendikçe Wentworth'ün duruşu değişir. Onun bu şekilde bir kendini ikna sürecinden geçmesi gerekirken Anne'in beklediğini bilmeden, umudunu yeniden canlandırması için herhangi bir şey olduğunu bilmeden beklemesi çok güzel bir ironidir. Bu durumun komedisi inceden inceye üzücüdür, okuyucu da durumsallığın ne kadar büyük rol oynadığını düşünerek bekler.

Sokrat öncesi düşünürler ve Freud hiçbir şeyin kazara olmadığında

hemfikirlerken Austen farklı düşünür. Onun için karakter kaderdir ancak kader bir kez harekete geçtiğinde, Austen'ın dünyası gibi belirlenmiş bir sosyal bağlamda karakteri silmeye başlar. *İkna*'yı tekrar okurken, her ne kadar mutlu sonu hatırlasam da yine de Wentworth ve Anne, kendilerine rağmen birbirlerini teğet geçtiklerinde endişe duyarım. Anne, Wentworth'ın acı çeken mektubunu kendi kendine okuyana kadar okuyucu tam olarak ikna olmaz:

> Artık sessizce dinleyemem. Elimden geldiğince seninle konuşmalıyım. Ruhuma işliyorsun. Bir yanım keder, diğer yanım umut. Bana geç kaldığımı, o kıymetli duyguların sonsuza kadar yok olduğunu söyleme. Benden çok sana ait olan kalbimi sana sunuyorum. Sakın erkek kadından önce unutur deme, onun aşkının erken öldüğünü söyleme. Senden başka kimseyi sevmedim, adaletsiz olmuş olabilirim, güçsüz ve kırgın da ama asla tutarsız değil. Sadece sen Bath'a gelmemin nedenisin. Sadece senin için düşünür, plan yaparım. Görmedin mi bunu? Benim isteklerimi anlamakta başarısız olmuş olabilir misin? Eğer senin duygularını senin benim duygularımı anladığın gibi anlayabilseydim bu on günü bile beklemezdim. Güçlükle yazıyorum. Her an beni ele geçiren bir şeyler duyuyorum. Sesini kısıyorsun ama ben o sesin her tonunu ayırt edebilirim. Fazlasıyla iyi, fazlasıyla mükemmel varlık! Sen bizi haklı kılıyorsun. Sen insanlar arasında gerçek bir bağlılığın ve sürekliliğin olduğuna inanıyorsun. İnan ki bunun en ateşli, en kalıcı olduğu yer
>
> F.W.
>
> Kaderimin ne olduğunu bilmeden gitmeliyim; fakat en kısa zamanda ya buraya döneceğim ya da senin peşinden geleceğim. Bugün babanın evine girmem ya da sonsuza kadar gelmemem için bir söz, bir bakış yeterli.

Aşk ve Gurur'da ya da hatta *Emma* ve *Mansfield Park*ı'nda böyle bir mektubu hayal bile edemem. Algıları açık bir okur, romanın başından itibaren Anne'in ne kadar tutkulu olduğunu anlayabilir fakat bu mektuba kadar Wentworth'de eşdeğer bir tutkunun bir emaresi yoktur. Bir denizci kumandana uygun bir şekilde mektubu kötü yazılmıştır ve tam olarak Austenvari değildir fakat bu yüzden çok daha etkilidir. Bu âna kadar sadece Anne'in ona duyduğu aşk ilgimizi çektiği için ona inanmış olduğumuzu fark ederiz. Ancak kitabın etkisinin bir bölümü de okuru kendi sezgilerine ve kendini ikna etme gücüne ikna etmektir. Anne Elliot, Austen için olduğu

kadar okuyucu için de neredeyse fazla iyidir ama dikkatli okuyucu Anne'i algılanması gerektiği gibi algılamak için gerekli güveni kazanır. Bu incelikli romanın en incelikli unsuru, Anne Elliot'un fazlasıyla stoik olduğu için doğrudan ifade edemediği özlemin sürekliliğini ve yoğunluğunu okurun kendi hafıza gücüne seslenerek karşılamasıdır.

Özlem duygusu, Anne'in ve bizim algımızı etkileyerek kitap boyunca devam eder. Bizim Anne'in varlığını anlayışımız (kurmaca ya da idealize edilmiş olsa da) kendi kayıp aşk bilincimiz ile özdeşleşir. Sekiz yıl önce mahvolmuş bir ilişkinin başarılı bir şekilde yenilenmesinde bir olasılık dışılık vardır ve bunun da Austen'ın romanları içinde en "gerçekçi" olanının dokusuna ters düşmesi gerekir ancak Austen bunun böyle olmaması için oldukça dikkatli davranır. Yazar gibi okuyucu da Anne'in kendisi için hâlâ dilediği şeyi dilemeye ikna olur. Ann Molan, Austen'ın "Anne'in kendinden hiç memnun olmadığı zamanlarda Anne'den memnun olduğunu" gözlemler. Okuyucu da Austen'a kendini kaptırır ve yavaş yavaş Anne de ikna olur ve okuyucuya yetişir. Özlemini dolu dolu ifade etmek için kendisine izin verir.

The Rambler 29'da Dr. Johnson, "talihsizlikleri beklemenin yanlışlığı" üzerine konuşurken, ister korkulu ister umutlu olsun endişeli beklentilerin tamamına karşı uyarır:

> Hem korkunun hem de umudun nesneleri henüz kesin olmadığı için birinin temsiline diğerinden çok güvenmememiz gerekir çünkü ikisi de hatalıdır; umut mutluluğu genişletir, korku felaketi doğurur. Genellikle hiçbir kimse onun isteklerini harekete geçiren ve peşinden gitmesini sağlayan beklentiyle orantılı bir mutluluk bulamaz; aynı şekilde hiç kimse gerçekte dünyadaki kötülükleri kendi hayal gücünün ona anlattığı kadar korkunç bulmaz.

Bu Johnson'ın, hayal gücünün baskın oluşunun tehlikeleri üzerine söylediği bir seri ifadeden yalnızca bir tanesidir; bunlardan bazılarını da havarilerinden olan Austen kesinlikle okumuş olmalıdır. Bu büyük eleştirmenin tavsiyesi üstüne bu türden temsilleri dışarıda bırakırsak Wordworth hiçbir şey yazamazdı ve Austen da *İkna*'yı yazamazdı. Fakat bu kitap, Batı romanında dışarıda bırakma sanatının en yüksek ustası olan Austen için bile çok tuhaf bir kitaptır. Jane Austen tarafından yazılmış her roman başarılı bir eksiltme olarak adlandırılabilir. Onun ironik fakat mutlu sonlarını bozabilecek her şey dışarıda bırakılmıştır. *İkna,* onun dört kanonsal romanı

arasında en az popüler olanıdır çünkü o en tuhaf olandır. Ancak Austen'ın bütün eserleri, çağdaşı Wordsworth'ün başlatmaya katkıda bulunduğu Demokratik Çağ'ın sonuna doğru yaklaştığımızda gitgide tuhaflaşmaya başlar. Aristokratik Çağ'ın en son sınırında dururken Wordsworth ile paylaştığı sanat, güçsüzleşen bir Protestan irade ve yeni harekete geçmiş sempatik bir hayal gücünün ayrılmasına bağlı bir sanattır. Hafıza da bu ayrımı tedavi etmek için göreve çağrılmıştır. Eğer benim kitabımın argümanının bir geçerliliği varsa Austen, önümüzdeki kötü günlerde bile hayatta kalmaya devam edecektir çünkü özgünlüğün ve bireysel bir vizyonun tuhaflığı bizim sürekli ihtiyacımızdır ve bu ihtiyacımızı da bize doğru yaklaşan Teokratik Çağ'da sadece edebiyat tatmin edebilir.

11.

AMERİKAN KANONU'NUN MERKEZİ OLARAK WALT WHITMAN

Eğer kendi ulusumuzun sanatsal başarılarını, Batı geleneğini arka plan olarak alıp listelemek istersek, müzik alanında, resimde, heykelde, mimarideki başarılarımız bir nebze güdük kalacaktır. Bu Bach, Mozart ve Beethoven'ı standart olarak kullanma meselesi değildir; Stravinsky, Schoenberg ve Bartok da bizim müzisyenlerimizi oldukça kötü bir durumda bulmamıza yeter. Ayrıca American modern resminin ya da heykelinin ihtişamı ne olursa olsun, aramızdan bir Matisse çıkmamıştır. Amerikan Kanonu'nun merkezi olarak Walt Whitman istisnası edebiyatta gerçekleşmiştir. Geçtiğimiz bir buçuk yüzyıl boyunca hiçbir batılı şair, hatta Browning, Leopardi ya da Baudelaire, Walt Whitman ya da Emily Dickinson'ı geçemez. Yüzyılımızdaki Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop gibi başlıca şairler Neruda, Lorca, Valery, Montale, Rilke ve Yeats'e rakip olmuşlardır. Hawthorne, Melville, James, Faulkner gibi başlıca yazarlarımız Batılı meslektaşlarıyla her zaman boy ölçüşebilir.

Belki sadece James, batılı meslektaşları Flaubert, Tolstoy, George Eliot, Proust ve Joyce'un ayarında olabilir ancak bizim de dünya çapında önemli kitaplarımız var: *Kızıl Damga, Moby Dick, Huckleberry Finn, Döşeğimde Ölürken* gibi. En çok önemli olan kitap da 1855 tarihli özgün *Leaves of Grass*'dır (Çimen Yaprakları). Whitman, o zamanlar isimsiz olan, sonradan *Song of Myself* (Kendimin Şarkısı) ve "The Sleepers" (Uyuyanlar) adını alan uzun şiirlerinin zaferleri ile 1855 yılı şairinden çok daha fazlasıdır. 1856 yılında ikinci *Leaves of Grass* "Sun-Down Poem"i (Günbatımı Şiiri) şimdiki adıyla "Crossing Brooklyn Ferry" (Brooklyn Köprüsünü Geçerken) adlı şiiri sundu. 1860'taki üçüncü baskı bize "Out of the Cradle Endlessly Rocking" (Sonsuza Kadar Sallanan Beşikten) ve "As I Ebb'd with the Ocean of life" adlı şiirleri verdi. 1865'te trajik bir şekilde "Lycidas" ve "Adonais" ile karşılaştırılabilecek seviyede bir Amerikan ağıdı eklenmiştir. Bu şehit düşmüş olan Abraham Lincoln için bir ağıttır: "Leylakların Son Açışında".

Bu başlıca altı şiir, *Kendimin Şarkısı* ve daha ikincil ama yine de olağa-

nüstü derin düşüncelerden oluşan beş şiirle birlikte, Whitman'ın en önemli şiirleridir. Batı'da bu şiirlerin estetik eşdeğerlerini bulmak için Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley ve Keats'e geri gitmemiz gerekir. 19. yüzyılın ikinci yarısında ya da şimdi neredeyse sonuna geldiğimiz 20. yüzyılda, belki de Dickinson istisnası dışında hiçbir şey Whitman'ın eserlerinin doğrudan gücü ve yüceliğine eş olamaz. Whitman'ı hiçbir zaman doğru anlamamış olmamız çok üzücü bir paradokstur çünkü o çok zor, incelikli bir şairdir ve genellikle kendisinin yaptığını iddia ettiği şeyin neredeyse tamamen tersini yapmakla meşguldür.

Günümüzün birçok okuyucusu için Whitman tutkulu bir popülisttir; Allen Ginsberg ve diğer profesyonel asilerin öncüsüdür. Onun gerçek estetik mirasçıları ondan kaçmaya çalışmış ama bunu başaramamış güçlü Amerikan şairleridir: T.S. Eliot ve Wallace Stevens. Bu şairlere büyüleyici Hart Crane'i de eklemek gerekir. Crane, Eliot ve Stevens'ın retoriğini kullanmış ama Whitmancı bir duruş ve amaçla yazmıştır. İngiliz şair-elçi D.H. Lawrence da bu dilde yazan dördüncü gerçek Whitmancı şairdir; Pound, William Carlos Williams ve diğer adaylar başka bir yerdedir. Diğer yandan John Ashbery bence *Kendimin Şarkısı*'nı devam ettiren ve ondan bir şeyler öğrenenler arasında beşinci ve en çok Whitmancı olandır. Neruda ile son bulmuş Hispanik şairler Whitman'ın etkisini başka bir yöne çekerler. Buna göre şiirin gerçek metninden çok sembolik bir figür olarak Walt Whitman ile ilgilenirler.

Whitman'ın özgünlüğü, sözde serbest nazımından çok mitolojik yaratıcılığı ve mecazi dili kullanmaktaki ustalığıyla alakalıdır. Onun metaforları ve argümanları, vezinde yaptığı yeniliklerden daha etkili bir şekilde çığır açmıştır. Çok kısa şiirleri bile onun özgünlüğünün şokunu yansıtır:

Bu senin vaktin Ey Ruh, kelimesizliğe
Uçuşun, kitaplardan uzak, sanattan uzak,
Gün silindi, ders bitti.
Sen tamamen ortaya çıkarsın, sessiz, izleyip, düşünüp,
En sevdiğin konuları,
Gece, uyku, ölüm ve yıldızları.

Bu "A Clear Midnight" (Berrak Bir Gece Yarısı) adlı geç dönem şiirlerinden biridir ve Wallace Stevens'ın bilincinde yer etmiştir. Şiirin sonundaki "yıldızlar" orada olmayan okyanus annenin ya da anne okyanusun yerine

geçmiştir. Onlar, Whitman'ın "Gece, Uyku, Ölüm"ü andığında daima arkasından gelen dördüncü ve beşinci varlıklardır. Stevens, bu küçücük şiiri Whitman'ın konusuna karşı duruşunu, onun dünyası hakkındaki berrak görüşünü güçlü bir şekilde sergilediği için övmüştür. Gece yarısı, ilhamın günün koşturmacasından zarar görmediği bir zamanda, Whitman'ın epifani noktasıdır. Aynı noktadaki büyük şiiri "The Sleepers"dır (Uyuyanlar) ve altı büyük eseri içinde en çok ihmal edilmiş olandır. 1855 yılında, *Çimen Yaprakları*'nın geri kalan kısmı gibi onun da bir ismi yoktu; 1865'te adı "Gece Şiiri" oldu ve 1860'ta "Uykuyu Kovalarken" adını aldı. Her zaman olduğu gibi, Whitman'ın ilk fikri en iyi olanıydı; bu gerçekten de onun gece şiiriydi. Gecenin içine dalarken Whitman, bilinçli bir şekilde kendisini Amerikalı İsa'nın vücut bulmuş hali olarak düşünür. *Kendimin Şarkısı*'nda bu cüret, ölüm ve yeniden canlanma ânı ile tekrarlanır, ancak "Uyuyanlar" ile başlayıp, *Kendimin Şarkısı*'nın özellikleriyle devam ederek bariz bir şekilde ağıtsal Whitman'a doğru gitmek daha iyi olur.

Amerikan dini elçisi olarak Whitman'ın Emerson'ın uyaranlarına olduğu kadar, Doğu ve Batı heretik akımlarında Emerson'ın temsil ettiği geleneklere de cevap verdiğini biliyoruz. 1854 yılındaki başlangıç noktası, Emerson'ın ünlü denemesi "Şair" olarak görünüyor. Burada şairlerin "özgürleştirici tanrılar" olduğu ilan edilmiştir. *Kendimin Şarkısı*'nın en eski taslakları olan defter parçaları, Amerikan İsa ile bitmiş şiirin 38. bölümündeki revize edilmiş halinden daha yakın bir özdeşleşme gösterir:

> Boşuna çakılmış ellerime çiviler
> Çarmıha gerilişimi ve kanlı tacımı hatırlarım
> Alay edenleri, hakaretleri hatırlarım
> Tabut ve beyaz kefen beni eleverdi.
> New York ve San Francisco'da hayattayım,
> İki bin yıl sonra yine yollarda yürürüm.
> Her gelenek kiliseleri canladırmaya yetmez.
> Onlar canlı değildir, soğuk harç ve kiremit.
> Ben yeniden inşa edebilirim ve sen de yapabilirsin—
> Kitaplar insan değildir—

Amerikan dininin İsa'sı ne çarmıha gerilmiş adamdır ne de Göğe Yükseliş'in Tanrısı'dır. O, havarileriyle birlikte Yeni Ahit'in bize hakkında hiçbir şey söylemediği, kırk günü geçiren, yeniden canlanan adamdır. *Ken-*

dimin Şarkısı'nın son on beş bölümünün şairi, yeniden canlanmış insanın en geniş edebi temsilidir. "Uyuyanlar" bu yeniden doğmanın ön tarihini anlatır ve tanrı-insan ve şiirsel karakterin birleştiği enkarnasyon mucizesinin Whitman tarafından verilmiş versiyonunu sunar. Tabii ki şiir, Whitman'ın en güçlü şiirlerinde olduğu gibi başka şeyler de söyler çünkü elçi olarak seçilmiş olmayı dile getirmek tutarsızdır. Yine de burada ve başka yerlerde bu, Whitman'dan çok uzak değildir.

Bence bu onları utandırdığı için eleştirmenler bu konuyu genelde pek tartışmazlar, aynen Whitman'ın otoerotizmini tartışmanın güç olması gibi. Whitman'ın kendinden başka bir kimseyle cinsel ilişkide bulunduğu konusunda kanıt çok azdır. Onun hayatından ve şiirinden anladıklarımın temelinde 1859-60 kışında sadece bir kez verimsiz bir şekilde (büyük ihtimalle homoseksüel olmak üzere) bir ilişkiye teşebbüs ettiğini tahmin ediyorum. Belki de Whitman kendi vücudunun bir başkasının vücuduna dokunmasının kaldıramayacağı bir şey olduğunu keşfetti. Ama onun yarı-otistik psikoseksüel acıları ne olursa olsun, bu altı uzun şiiri yazmak için gerekli dehaya ve kahramanlığa sahipti. "Uyuyanlar" şiirinde Kilise'ye kabulün bedelini sıralar ve bu şiir, Blake'i okumamış olmasına rağmen, en Blakevari olan şiiridir. Blake gibi İbrani bir elçinin vizyoner duruşunu yansıtır:

Bütün gece görüşümde dolaşırım,
Hafif adımlarla, hızlı, sessizce adım atarak ve durarak,
Uyuyanların kapalı gözleri üzerine açıkgözlerle eğilerek,
Kafası karışmış dolaşarak, kendime kayıp, karışık, zıt,
Bekleyerek, bakarak, eğilerek ve durarak.

Kendi durumuna rağmen uyuyanlarla, ölülerle ve acı çeken ölemeyenlerle yüzleşir ve hastalara yardım eder:

Karanlıkta çökmüş gözlerle en çok acı çeken ve
En huzursuzların başında dururum,
Ellerimi onların birkaç santim üzerinde sakinleştirici
Bir şekilde gezdiririm,
Huzursuz olanlar yatağa gömülür, uykuya dalar.

Bazıları üstü kapalı bir şekilde ona zarar veren bir seri özdeşleşmeden sonra, şiirdeki özne, tekrar bir bütünleşme sürecine girer. Bunu Jung bir

yana, Freudcu terimlerle yorumlama konusunda bile tereddütlüyüm. Elçi benliğin dışında olan ve onu güçlendiren kuvvetler önce onu boğmakla tehdit eder. Böylece şiirin üçüncü bölümünde Whitman, kendi yerine geçenin suda ölümünden kendisi için korkar: "Devasa güzel bir yüzücü denizin burgaçları içinde çıplak yüzüyor." Bu titan ya da "cesur canavar", Whitman'ın özgün şiirinde daha sonra baskıladığı iki parçada görülür: biri çıplak ve utanç içinde dünyaya itildiği bir rüya, diğeri de Melville'in karbeyaz su canavarı ile ilginç ve karanlık bir şekilde benzeşen Lucifer benzeri bir figürle karabasansı bir özdeşleşmedir:

Şimdi bu balinanın gövdesi olan büyük kara yığın,
Benim gibi görünüyor;
Dikkat et sporcu! Öyle uyuşuk ve uykulu
Yatmama rağmen, kuyruğumda ölüm var.

Dışlanmış biri olma hayalleri ve şeytani yadsımalar birbirini takip eder: bu bir kurtarıcı olarak seçilmekle beraber gelen çile ve tahriklerin düzenidir. Whitman'ın gece şiirinin muhteşem son bölümü, William Blake'in bir tablosunun betimlemesi olarak görülebilecek bir şekilde başlar:

Uyuyanlar çok güzeller kıyafetsiz yatarken
El ele tutuşmuş çıplak uzanırlar
Doğudan batıya *bütün dünyanın üstünden akarlar.*

Geceleri, Whitman için büyülü kelime "geçmek"tir ve onun kurtuluşu gelip geçen biri olmasıdır. Rahatsız olmuş bütün uyuyanlar yarı-yeniden canlanma içinde uyanırlar: "Gecenin canlandırmasından ve gecenin kimyasından geçerler ve uyanırlar." Bu görüntüyle karşılaşan Whitman, şiirine ve kendisine kapanış olarak harika bir uzlaşma bahşeder:

Ben de geceden geçerim,
Ey gece, biraz uzak kalırım ama dönerim sana yine de ve
Severim seni,
Neden kendimi sana bırakmaktan korkayım?
Korkmuyorum, sen beni iyi yetiştirdin,
Zengin, dolu dolu günü severim, ama içinde onca
Zaman yattığım geceyi terk edemem.

Sana nasıl geldiğimi bilmem, seninle nereye gittiğimi
Bilmem ama bilirim ki iyi geldim, iyi gidiyorum.
Gece ile bir kez duracağım ve kalkacağım
Günü gereğince geçirip ey annem, gereğince sana döneceğim.

Sadece anne ve geceden söz edilir ancak ölüm üstü kapalı olarak oradadır. Bu parçada hâlâ çekinceler ve korkular vardır fakat aksi olması mümkün müdür? Whitman'ın ilginç bir şekilde çok yaklaştığı antik gnostiklerin sözleriyle gecenin uçurumu anadır ve bu uçurumdan yaratılmak da düşüşü oluşturur. Tam bilgiden çok daha azını ileri sürerek bu noktada Whitman, bilinçli olarak döngüsel ölüm ve döngüsel yeniden canlanmanın riskini alır. Onun gnosisi (ilahi bilgisi) iyi gelip, iyi gideceği ve tekrar yükseleceğidir. Lear'ın Gloucester'a ümitsiz açıklamaları, Whitman'ın sallantılı inancına koyu bir zıtlıkla durur: "Sabırlı olmalısın; buraya ağlayarak geldik. / Bilirsin ki, havayı ilk kokladığımızda / Mızıldanır ve ağlarız" ve "Doğduğumuz zaman, ağlarız geldiğimiz için / bu aptallar sahnesine." Whitman'ın *pathos*u onun hâlâ mükemmel olmayan ilahi bilgisinin Lear'ın trajik çığırışlarından çok da uzak olmamasıdır. 38. bölümden itibaren *Kendimin Şarkısı* daha mükemmelleştirilmiş bir bilme sunmaya çalışır. 41. bölüm, Whitman'ın Yehova dahil olmak üzere bütün tanrıların bir zamanlar insan olduğu hakkındaki haklı içgörüsünün üzerine kurulur ve muhteşem bir küfre dönüşür:

Büyüterek ve ekleyerek gelirim,
Eski madrabazları baştan alt ederek,
Yehova'nın tam boyutlarını alarak
Kronos'u, oğlu Zeus'u ve torunu Herkül'ün resimlerini yaparak,
Osiris, İsis, Belus, Brahma, Buda'nın taslaklarını alarak,
Portfolyoma Manitu'yu serbestçe bırakıp
Allah'ı bir sayfaya, Odin ile korkunç suratlı Mexitli ve
Bütün imge ve idolleri koyup
Neyse o oldukları için değer verip, fazlasını vermeden
Bir zamanlar yaşadıklarını ve kendi zamanlarının işini yaptıklarını
Kabul ederek gelirim

Onlara karşı, Whitman çalışmaya ant içer: "Değersiz doğaüstü, kendim muhteşemlerden olmak için zamanımı bekliyorum." 43. bölümde İsa'yı ka-

bul etmek birçok tanrıyı kabul etmek bağlamına yerleştirilir ve şiirin geri kalan kısmı da bütün tinsel endişeleri uzaklaştırır. Defterdeki parçalar Whitman'ın hırslarını daha çok açığa çıkarır: "Ben kendim bir Tanrı olmak için zamanımı bekliyorum; / Bence ben de olabildiğince iyi, saf ve olağanüstü olacağım." Whitman'ın defter taslaklarında 49. bölümden daha uç bir ifade hayal edilemez: "Tanrı'dan başlıca aldığımız budur; insana sahibiz," ve yine "İnsandan daha harika bir varlık düşünemem." Joseph Smith'in mormon doktrini olarak açıkladığı insanın tanrılığa doğru mükemmelleştirilmesi, Whitman'ın hermetizminden bireysel olarak gösterilmiştir.

Whitman'ın Amerikan dini versiyonu *Kendimin Şarkısı*'nın en özgün özelliğine, hepimizin içindeki üç parçanın ruhsal haritasına dayanır: ruh, benlik ve gerçek ben ya da ben kendim. Burada Freudcu ya da başka psikolojik kategorilere indirgenmeyen Whitman'ın terimlerini kullanıyorum. Whitman'ın ilk ayrımı ruh ve benliktir. Ve burada da ruh, beden gibi doğanın bir parçasıdır. Ruh ile Whitman, kişilik ya da *pathos* anlamını verdiği benliğin aksine karakter ya da *ethos*u kasteder. Karakter eylemde bulunur ama kişilik, yüksek ya da alçak tutkunun haz verici acısı bile olsa, acı çeker. Bu nedenle Whitman "ruhum" diye yazdığında kendi karanlık tarafını, doğasının yabancılaşmış parçasını kasteder. Şiirin başlığındaki gibi "kendim" yazdığında ise Walt Whitman adını verdiği bir Amerikalı, kaba saba, agresif bir erkeği kasteder.

Fakat Whitman'ın benliği (kendisi), onun da kolayca kabul ettiği gibi ikiye bölünmüştür. Ayrıca onun "gerçek ben" ya da "ben kendim" dediği ve güçlü gece, ölüm, anne ve deniz dörtlüsüyle özdeşleştirdiği bir dişi benlik de vardır. Whitmancı ruh, bilinmez doğadır, bir tür boşluktur ama kaba benlik bir maske ya da personadır, sonsuza kadar değişen özdeşleşmeler serisidir. Ancak gerçek ben ya da ben kendim sadece bilinen bir alan değil, bilme melekesinin de kendisidir, birinin bilinirken aynı zamanda gnostik bilme kapasitesine yakın bir şeydir.

Whitman'ın ruh ve iki benlik mitolojisi oldukça karmaşık olsa da tutarlıdır. Şiirin adını *Ruhun Şarkısı* koyabilirdi ya da *Gerçek Ben'in Şarkısı* diyebilirdi fakat öyle bir ihtiyaç duymadı. Whitman'ın harika *gerçek ben* ve *ben kendim* şarkıları vardır ve bunların arasında "Uyuyanlar" ve "As I Ebb'd with the Ocean of Life" vardır. Her ne kadar o benim bilinmez doğamın ortaya çıkması ya da "ruhumun hesabı"na doğru ilerlese de "Leylaklar" ağıtı da baskın bir şekilde ben kendim şarkısıdır...

En hırslı şiiri olan *Kendimin Şarkısı*'nda Whitman, hâlâ tam olmasa da

ruhu ve iki benliğinin en iyi anlatımını sunar. "Kendimi kutluyorum," diye başlar. Kahramanı Walt Whitman'dır ya da 1856'da şiirin adı için söylediği gibi: "Bir Amerikalı, Walt Whitman'ın Şiiri"dir. Dördüncü dizesinde ruhunu davet eder. Altıncı bölümde bu davete karşılık verir ama sadece asla ruhunu davet etmeyen "ben kendim"in beşinci bölümde güzel bir betimlemesini yaptıktan sonra. Bu dizelerin *Kendimin Şarkısı*'ndaki en iyi dizeler ya da en azından en tahrik edici dizeler olduğunu düşünürüm. T.S. Eliot ve John Ashbery'nin şiirsel karakterlerine öncülük ederler. Burada Whitman, aniden bu benim, der, kaba Walt değil:

Bütün çekişmenin, yükün dışında ben olan ayaktadır,
Mutlu, halinden memnun, şefkatli, başıboş, yekpare durur,
Aşağı bakar, dikilir ya da elle tutulmaz bir desteğe kolunu dayar,
Yana eğik başıyla daha sonra neyin geleceğine bakar
Hem oyunun içinde hem de dışında, izleyerek ve merak ederek.

Her iki müsabakadan da çekilmiş ve kolay bir Eros olarak, gerçek ben ayrı durur ama soyutlanmış değildir. Duruşunda inanılmaz zariftir, yakınlığa açıktır ama uzak durur, sanki aynı anda bir oyuncu ve bir taraftar gibidir. Bu pasajın tamamı büyüleyici ve akılda kalıcıdır. Bir seferliğine Whitman bizden kaçmaya çalışmaz ve biz de onu biraz daha iyi anlamaya başlarız.

Ancak ardından anlayışımızı çabucak ve güçlü bir şekilde karartır: "Sana inanıyorum ruhum, öteki ben sana kendisini küçültmemeli, / Ve sen de kendini ona küçültmemelisin."

Whitman'ın dehasının merkezi burasıdır ve bu dehayı akıl hocası olan Emerson ile paylaşır. Kaba benlik, Walt Whitman personası, ruh ile ya da bilinmez doğa ile serbestçe ilişki içinde olabilir fakat öteki ben, gerçek veya hermetik ben, ruh ile sadece bir efendi-köle ilişkisine girme eğilimindedir. Whitman'ın diline yakından bakmamız gerekir: Şairin kişiliğinin onun akıl sır ermez karakterine karşı mazoşist istekleri vardır ve karakter de ayrı duran, sırtını dönmüş otantik benliğe itaat etmeye zorlanmış olabilir; her ne kadar bize bu zorlamanın eyleyeninin ne olduğu söylenmemiş olsa da. Onun içinde olan şey aynı anda oyunun hem içinde hem de dışındadır, çünkü onun özgürlük duruşu kendisini bilemeyen ve bilinemeyen şeye küçültür ve yabancılaşmış doğa, aşağılanmanın acısını çekebilir.

Ruhun her iki duruşu da Amerikan şairi Walt Whitman tarafından reddedilmiştir ve her iki aşağılama da şiirde güçlü bir kriz ve kısmi çözüm

pasajlarında işlenmişlerdir. 28-30. kısımlardaki ruhun kendiliğinin fiili gasbını, ruhun benliğin içindeki ötekiliği aşağılaması takip eder. Bu iki kriz de şiirin 5. kısmındaki ruhun kaba, dış benlik ile metaforik yarı birleşmesinin zıttı olarak verilmiştir. Whitman mizah duygusuyla absürd bir şekilde imkânsız bir kucaklaşmayı sunar, bu da birçok ağırbaşlı yorumcunun şairin komedisini düz bir şekilde anlamasını engellememiştir. Whitman'ın düz anlam ile mecazi karışıklığı birleştirerek bizi en çok şaşırttığı yer, onun otoerotizmi akla getirdiği yerlerdir. İlginç bir şarkı olan "Spontan Ben"in şaşırtıcı sonu şöyledir:

> *Topyekün rahatlama, dinlenme, memnuniyet,*
> *Ve kendimden rastgele kopardığım bu demet,*
> *Görevini yerine getirdi—umursanmadan atarım nereye düşeceğini.*

Daha da çarpıcı olanı *Kendimin Şarkısı*'nın ilk krizidir. Burada imge, belki de temsil edilen eylemle birlikte, gönülsüz ama başarılı bir kendini tatmindir. Whitman'ın günümüzdeki kabulünün birçok ironisinden biri, onun homoseksüel bir şair olarak ünlenmiş olmasıdır. Şüphesiz, onun en derin dürtüsü homoerotikti ve heteroseksüel tutku ile ilgili şiirleri kimseye, kendisine bile ikna edici gelmedi. Ancak nedendir bilinmez, hayatında ve şiirlerindeki baskın bir imge, kişinin kendi kendini uyardıktan sonra tohumlarını toprağa saçmasıdır. Otoerotizm, sadomazoşizmden bile fazla bir şekilde, en azından edebi temsilde en son Batı tabusu olarak görünür ama Whitman en önemli şiirlerinin bazılarında bunu över.

Eğer 1855 yılında birisi çıkıp kanonsal Amerikan yazarının oldukça beceriksiz bir şekilde basılmış ve yazarın kendisinden başka bir konusu olmayan *Leaves of Grass* (Çimen Yaprakları) adında bir kitapla ortaya çıktığını duyursa, alçakgönüllü bir kuşkuculuk ifade edebilirdik. Ulusal şairimizin egoist bir onanist olması, kendi ilahiliğini bir seri isimsiz, kafiyesiz, açıkça düzyazıya benzeyen şiirlerle ilan etmiş olması bizi en fazla sevecen bir acıma duygusuna sevk ederdi. Zaten genç Henry James de (büyük ihtimalle ortaya çıkardığımız en organize eleştirel duyarlılığa sahip olan kişi) *Drum Taps*'i on yıl kadar sonra eleştirdi ve kendine güvenen bir şekilde Whitman'ın sıradan bir zihin olduğunu, adeta zamanının Arnold Schwarzenegger'i gibi kas gücüyle kendini boşuna yüceliğe ulaştırmaya çalıştığını söyleyerek Whitman'ı reddetti.

James sonradan pişman oldu; ama biz de ondan iyisini yapamazdık ve sonradan pişman olurduk. Ralph Waldo Emerson bu konuda büyük bir istisnadır. O kitabı posta yoluyla almış, okumuş ve Whitman'a şimdiye kadar bir Amerikalı'nın yazamadığı zekâ ve bilgeliğin en muhteşem eserini ortaya koyduğunu yazmıştır. Emerson'ın bu yargısı hâlâ geçerliliğini koruyor. Emerson vaktinden önce yaşlandı ve bazı katı nitelemeler ekledi ama onun ilk yargısı Amerikan pragmatik edebiyat eleştirisinin yüksek noktası olarak kalır. Emerson elinden gelenin en iyisini yaptı ve bu da gerçekten çok iyiydi fakat o kehanette bulunduğu şairin bu olduğunu, bir Elijah ya da John the Baptist rolünü oynadığı edebi mesihin bu olduğunu derhal anlamıştı.

Whitman'a yazdığı mektupta Emerson, 1855 tarihli *Çimen Yaprakları*'ndan söz eder: "Büyük bir gücün bizi mutlu etmesi gibi onu okuduğumda çok mutlu oluyorum." Bundan beş yıl sonra en son büyük eseri "The Conduct of Life"da kendi güç tanımını verir:

> Bütün güçler bir çeşittir, dünyanın doğasının bir paylaşımıdır. Doğanın kanunlarıyla paralel bir zihin, olayların akışı içinde olacaktır ve onların gücüyle güçlü olacaktır. Bir insan olayların yapıldığı malzemeden yapılmıştır; şeylerin gidişatı ile uyum içindedir, gidişatı öngörebilir. Ne olursa önce onun başına gelir, böylece o her ne olacak ise ona denktir.

Bence Emerson'ın Whitman hakkındaki ilk izlenimi olan onun bir Amerikan şamanı olduğu düşüncesi doğruydu. Şaman, benliği bölünmüş, cinselliği belirsiz ve ilahi olandan ayırması güç olandır. Şaman olarak Whitman da sonsuz bir şekilde metaforik, aynı anda farklı yerlerde olabilen ve bir marangozun oğlu olan Walter Whitman Jr'ın asla bilemeyeceği şeyleri bilen birisidir. Whitman'ı antik İskit'teki atalarına, büyülü ya da esrarengiz benlikler tarafından ele geçirilmiş şeytani şifacılara benzediğini gördüğümüzde Whitman'ı hakkını vererek okumaya başlarız. Bu nedenle Whitman hâlâ Amerikan dininin şairidir. Antik, yarı-gnostik Thomas'ın dini yazılarını okuduğumda Whitman'ı düşünmek zorunda kalırım. Ve İsa'yla birlikte yürümek ve konuşmakla ilgili Güneyli Baptist ilahilerini okuduğumda yine muhalif Quaker Whitman aklıma gelir. Bu, Richard Poirier'in gösterdiği gibi "Son Yakarış"ın, St. John of the Cross tarafından yazılmış olmaya layık bir Amerikan lirik şiirinin Whitman'ıdır. Gecenin Belirsiz Ruhu için başka bir kutlama ağıdıdır:

Sonunda, şefkatlice;
Güçlü surlarıyla evin duvarlarından,
Kilitlerin sıkı tutuşundan,
İyice kapalı kapıların himayesinden
Sürükleneyim.

Sessizce ileri kayayım;
Yumuşaklığın anahtarı kilitleri açarken - bir fısıltıyla
Kapıları aç ey Ruhum.

Şefkatlice... sabırsız olma,
(Güçlüce tutuyorsun Ey ölümlü beden,
Güçlüce tutuyorsun Ey aşk.)

Bu son yakarıştır çünkü artık şaman bile degişimin son şeklinin ölüm olduğunu biliyor olmalıdır. Ruh ya da birinin kendi bilinmeyen doğası, gerçek benin ölüm tarafından kucaklanması için kapıları açar. John of the Cross'un karanlık gecesinde olduğu gibi lirik model Solomon'un "Şarkılar Şarkısı"dır. Whitman'ın "Leylaklar" ağıtında, özellikle münzevi ardıç kuşunun Ölüm Şarkısı'nda yankılarını bulmuştur. Ancak orada ölüm ve anne hâlâ bir kimliktir; Whitman'ın vizyonunun sonunda, benliğin erotik kaderi kendi alanına ve kendi ruhuyla maceralarına geri döner. Bu, Whitman'ın mutlak romansının kendisiyle olduğu anlamına gelir ve bu da bizi, bazılarımızı rahatsız eden, ulusal şairimizin otoerotizminin Eros'una getirir.

Kendi kendini tatminin esin perisi, aramızda ya da bildiğim kadarıyla hiçbir yerde rağbet görmez ama Whitman'ın kalıcı skandalının hayati bir otoerotik parçasıdır. Whitman'ın evrenselliği, onun dilbilimsel sınırları aşan büyük kapasitesi bu otoerotik parçanın da dahil olduğu kapsamlı cinselliğiyle engellenmez. Aynen insan ile ilahi güç arasında kuvvetli çizgileri kabul etmeyi reddetmesi gibi, Whitman'ın şiiri hiçbir cinsel sınırı tanımaz. Açıkça Whitman, kendi zamanının bir Özgür Toprak New York Eyaleti Demokratı, her zaman tek başına olacaktır. Milton kendi başına bir tarikattı ama Milton gibi o da kendi yalnız dilini kalıcı bir ses yapmanın sırrını biliyordu.

Whitman'ın kanonsallığı, Amerikan ses imgesi denebilecek şeyi kalıcı bir şekilde değiştirme başarısına dayanır. Whitman'ın ses imgesini Hemingway'de duyabiliriz. Bu büyük ihtimalle Hemingway için bilinçli bir

tercih değildir; yaratıcı edebiyatımızda yalnız başına gelişmiş ses, yaralı ya da stoik olsun, Whitman'ın etkilerini taşır. Stevens, Keywest'te şarkı söyleyen kızın Whitman'ı çağrıştırmasını istemez ancak şiiri şöyle biter:

Yaratıcının öfkesi denizin sözlerini,
Loş yıldızların, esanslı kapıların sözlerini,
Ve kendimizin, kendi köklerimizin sözlerini
Keskin seslere, hayalet sınırlara sokmak içindir.

Kapıların sözleri Keats'e aittir ama denizin sözleri, kendimizin sözleri, köklerimizin sözleri Whitman'ındır. Onun "Out of the Cradle Endlessly Rocking" (Sonsuza Kadar Sallanan Beşikten) adlı şiirinin orijinal adı "A Word out of the Sea" (Denizden Bir Söz) idi. Buradaki söz de aklı başında ve kutsal ölümdü. Whitman'ın avare karakteri kaba Amerikan Walt'ı aşağılayan Wallace Stevens'ın, edebiyatımızdaki Whitman'ın şerefine yazılmış en muhteşem şiiri yazdığı gerçeğini sindirmekte zorlanıyorum:

Güney'de güz güneşi geçiyor
Walt Whitman'ın kıyıda yürümesi gibi.
Kendisinin parçası olan şeyleri söylüyor, şakıyor
Geçmiş ve gelecek dünyaları, ölüm ile günü,
Hiçbir şey son değildir der. Kimse sonu görmeyecek
Sakalı ateşten, asası sıçrayan bir alev.

Emersonvari gücünün böyle çağrıştırılması Whitman'ı ne kadar da mutlu ederdi! Stevens her şeyi dahil eder: Bir aslan güneş olarak Whitman, güze dair ve ağıtsal, gelip geçen birisi, sonları reddeden, vaat edilen sonu inkâr eden. Daima güneşin altında, doğuşunda ve batışında, bölünmüş benliğin şarkısını söyleyen Stevens'ın Whitman'ı ilahi bir güç değildir ama doğal ateşi aşan bir alevle yanar. "Leylaklar" ağıtının sonundaki "biri ve hepsi" dizelerini tekrarlamadan Stevens, şiirin rapsodik yoğunluklarını, gerçekten "gecenin içinden kurtarılanlar" olduğuna dair güvenini ima eder. Stevens'ın övgü dolu coşkusunda bir ironi duymayız, herhangi bir ideoloji ya da sosyal enerji de yoktur. Duyduğum şey bir imgenin sesidir, bir sesin imgesi, şarkı söyleyen, geçen, başlangıç ve sonun, hayat için birbirlerine tutulabileceklerine inanan bir ses.

Yaşlılığında, akıl hocasıyla anılarını düşünürken Whitman, Emerson'ın

ona söylediği teselli sözünden bahseder: Sonunda dünya *Çimen Yaprakları*'nın şairini anlayacak çünkü anlamak zorunda kalacak, çünkü dünya ona borçlu olacak. Emerson ve Whitman arasındaki daha sonra olan yanlış anlamalar ne olursa olsun (ki oldukça fazlaydı) bu kehaneti hatırlarız. Whitman'ın Emerson'ın mezarının başında söylediklerini de hatırlarız: "Adil bir adam, kendine güvenen, herkesi seven, her şeyi dahil eden, aklı başında ve güneş kadar berrak." Whitman ile Emerson'ı birbirlerine bağlayan şey, onları birbirlerinden ayıran şeyden daha hayatidir ve Whitman onu "her şeyi dahil eden" ile yakalar; kendi kendine yeten bir küre olarak güneş imgesidir o.

Amerikan dininin bilgesi, bütün ketumluğuna rağmen kendisini yazılarında tamamen ortaya koymuştur. Amerikan dininin şairi, güvenini haykırırken, neredeyse her şeyi saklamıştır. Emerson, Nietzsche, Kierkegaard, Freud ve onun öncüsü Montaigne gibi bir bilgelik yazarıydı. Basiretli bir şekilde kurnaz olan Whitman'ın aktaracağı bir bilgeliği yoktu. O bize kendi acısını, bölünmüşlüğünü ve benliğin garip bir şekilde hem bilen hem de bilinen olma yeteneğini verir. Onun en iyi şiirlerinde ontolojik ve ampirik benlikleri birbirinden ayıramazsınız. Kontinental diyalektiğin standartlarına göre en iyi şiirleri bile Pound'un Kantolarına öncülük etmek için tutarsızdır. Whitman ve Pound arasında karmaşık bir ilişki vardır ama *Kendimin Şarkısı* ya da "Leylaklar"da Kantoların izlerini bulmak bu şiirlere pek fazla ışık tutmaz. Diğer yandan *Çorak Ülke*'den ya da *Üstün Bir Kurguya Doğru Notlar*'dan geriye doğru bir bakış en azından kısmen Whitman'ı aydınlatacaktır. Onda bilgelik ya da felsefi içgörünün yerine geçen şey, Blake'in "vizyon" dediği şeydir. Blake bir apokaliptik yazara yakışır şekilde daha ısrarlıydı. "Vizyon"dan kastettiği şey, insanı tekrar eski haline getirmek için bir programdır. Whitman'ın vizyonu, onun Amerikan gösterişçiliğine rağmen daha alçakgönüllüdür: Whitmancı ruhu bütünleştirmek yeterince büyük bir projeydi. Proje yarım kaldı, bitirilemez bir projeydi fakat Amerikan dinini anladığım kadarıyla Amerikan Tanrısı da bitmemiştir, daima devam eden bir projedir.

Whitman'ın Amerikan edebi kanonundaki mutlak merkeziyetini anlayabilmek için döngüsel olmak gerekir. Harika kadın şairlerimiz oldu: Dickinson, Moore, Bishop, Swenson. Bizim aramızdan bir düzine aynı saygınlıkta şair çıksa, Walt'ı merkezden oynatamazlar; çünkü bir yazar olarak o Shakespeare'in ya da Henry James'in olduğundan daha fazla bir erkek olgusu değildir. Bence Shakespeare biseksüeldi, James cinsiyetsiz ve Whit-

man otoerotikti, ancak nasıl başardılar bilmiyorum ama bu üçünden hiçbiri cinsiyet sınırlı ya da erkek oryantasyonlu değildi. Bazı en büyük yazarlar öyledir: Milton, Wordsworth, Yeats ve hepsinden önce Dante. Militan feministlerimizin kolayca kabul etmedikleri karakteristik özellikleri vardır ve bu özelliklerden bazıları pek de hoşa gidecek özellikler değildir. Bir süre için bu büyük şairler yeni kültürel eleştirilere karşı savunmasız görünebilir ama zamanla şairler eleştirileri şekillendireceklerdir.

Kanonsal olanın gücü, en güçlü yazarların sessiz ısrarcılığında kendisini gösterir. Yaratıcılıkları sonsuzdur çünkü onlar bir kastın, tarikatın ya da ırkın ayrıcalıklarını değil kalbi ve kafayı temsil ederler. Eğer buna meyilliyseniz Dante'nin ya da Milton'ın ethosunu protesto edebilirsiniz ama iş logos ya da pathosa geldiğinde, onlar dokunulmaza yakındır. Pek de çekimser bir entelektüel olmayan Troçki, Dante'nin *Komedya*'sının "sadece tarihi bir doküman" olduğunu reddetti ve Rus yazarların kendileri ve Dante'nin şiiri arasında "doğrudan estetik bir ilişki" görmelerini istedi. Troçki'nin yargısına göre Dante'nin eserinin gücü ve yoğunluğu, zekâsı ve duygu yoğunluğu onu Marksist yazarlar için elzem kılıyordu. *Komedya* ve *Kayıp Cennet* bizi doğrudan estetik bir ilişkiye zorlamıştır. Evet belki bunlar Hıristiyan şiirleridir ama her biri tuhaf ve barbarca bir görkeme sahiptir (William Empson, Milton'ın şiiri için böyle demiştir) ve edebiyatta denkleri yoktur.

D.H. Lawrence'ın söylediği gibi modern şairlerin, 19. yüzyıl ve sonrasında doğmuş şairlerin en büyüğü olan Whitman, bu tuhaflığı ve hatta barbarca görkemi paylaşır; Whitman, Tolstoy, Ibsen gibi Demokratik Çağ'ın en güçlü yazarları ilginç bir şekilde hayatta kalmışlardır. Kaos Çağı'mızın merkezi yazarları (Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Neruda) ile karşılaştırıldığında Whitman'ın Tolstoy ve Ibsen gibi geri kaldığı arkaik bir şey vardır. *Kendimin Şarkısı*'nda, Tolstoy'un *Hacı Murat* ve Ibsen'ın *Peer Gynt*'inda olduğu gibi o kadar çok aşırılık ve cömertlik vardır ki, bu üçünü gerçekten Homerik olarak adlandırmak anlamlıdır. Diğer taraftan Joyce'un *Ulysses* adlı eseri, dikkatlice organize edilmiş benzerlikler cephanesine rağmen Homer'den çok Flaubert'e yakındır. *Kendimin Şarkısı, Hacı Murat* ve *Gynt*, anlaşılmazlıklarına ve çocukça kusurlarına rağmen yaratıcıları gibi kahramanca duruşlara sahiptir. Ne de olsa Akhilleus de çocukça davranıyordu ve Odysseus, kesinlikle bir yetişkin olmasına rağmen, Yunanlılar içinde en yaşlısı gibi görünmez. Diğer taraftan Joyce'un Poldy'si orta yaşlı bile olmamasına rağmen Dublin'deki herkesten iki bin yıl daha yaşlıymış gibi görünür.

Kendimin Şarkısı'nın başkahramanı gerçekten de Emerson gibidir. Emerson için Nietzsche mükemmel bir şekilde şöyle demiştir: "Zaten kaç yaşında olduğunu bilmez ya da genç olmaya ne kadar devam edeceğini." Maalesef *Kendimin Şarkısı* ile *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ü yan yana okuduğumuzda kaybeden Nietzsche olur. Whitman'ınkilerle karşılaştırıldığında Zerdüşt'ün ditirampları acı çeker çünkü Nietzsche ne kadar yaşlı olduğunu iyi biliyordur ve genç olmaya teşebbüs edeceği konusunda çok emindir. Adeta daima sabahmış gibi yaşamak çok tehlikeli bir estetik arayıştır, bu da Zerdüşt'ü iz bırakmadan çökertmiştir. Bazen *Kendimin Şarkısı*'nın Walt'ı sabahın erken saatlerinde Adem rolünü oynar ama çoğunlukla bilerek Kaos ya da Gece kadar yaşlıdır.

Whitman, Emerson'dan şu zor fikri öğrendi: Sonradan gelecek Amerikan şairi, onun karşılaştığı her şeyin aynı anda adlandırıcısı ve adlandırmayıcısı olacaktır. Bu diyalektik ikilem ile karşılaştığında Whitman, kurnazca kaçma modunu seçti: O bir şeyleri adlandırmayı ya da adlandırmamayı reddetti. Emerson ile daha incelikli bir ilişkisi olan Emily Dickenson ise, adları kaldırıp yeniden adlandırmanın sanatını mükemmelleştirdi; ama benim bildiğim kadarıyla onun bilişsel melekeleri Shakespeare'den bu yana Batı yaratıcı edebiyatında denksizdir. Whitman açıkgöz bir insandı, kurnaz ve uyanıktı ama (hayranlık duyduğu) Tennyson'dan daha çok bilişsel bir özgünlük sergileyemedi. Onun özgünlüğü başka bir yerdeydi: biçimde, uslupta yenilikler, ruhsal harita, vizyoner bakış açısı. Tennyson'da olduğu gibi Whitman'da da en önemli olan şey, kederinin niteliğidir; şiirinin gücünün büyük bir kısmı bunun üstüne kurulmuştur. Bu keder *Kendimin Şarkısı*'nda 28. ve 38. kısımlarda iki kriz ortaya çıkarmıştır; birincisi cinsel ve böylece otoerotik, ikincisi ise Amerikan farklılığı ile dini ve İsa'nın acısına benzerdir.

Kendimin Şarkısı'nın başlangıç noktası olan ve Whitman'ın şiirsel dilini ortaya çıkarmasını sağlayan defter parçalarında daha sonra 38. kısım olacak bir taslak vardır. "Dağlık burun" imgesi her ikisinde de görülür ve bence Whitman'ın bir şair olarak ortaya çıkışının esas sembolüdür. Bu, sonradan adlandırmayla bir çıkıntıdır, denizin üstünde, denize doğru uzanır ve dimdik bir düşüşün tehlikesini barındırır. Her zamanki gibi ne adlandırıp ne de adını kaldırmadan, Whitman bu burnu kendi cinselliği ile olan aykırı ilişkisinin metaforu haline getirir. Defter notlarında "O" bir dokunuştur, kendi dokunuşudur:

O, etrafına sükûnet getirir, hepsi bir burnun üstünde durup benimle alay eder.
Beni dokunuşla bırakıp burnun üstünde yerlerini aldılar.
Muhafızlar kalan kısımlarımı terk etti.
Beni dokunuşun sağanağında çaresiz bıraktı.
Hepsi burna gelir beni izlemeye ve yardım etmeye...
Sarhoş dolaşırım ortalıkta tökezlerim
Hainler benden vazgeçtiler
Çılgınca konuşurum aklım başımdan gitmiş gibi,
Ben kendim en büyük hainim.
İlk önce o burna ben gittim.

Kendimin Şarkısı'nda en son dizeye, "kendi ellerim beni götürdü oraya" cümlesi eklenmiştir. Eleştirmenlerin Whitman'daki kendi kendini tatmin imgesiyle neden ilgilenmediklerini bilemiyorum. Benden önce Richard Chase ve Kenneth Burke bunu fark etti ve ben de birçok kere üzerinde düşündüm. Dokunma dışında Whitman'ın duyuları onu terk eder ve dağlık buruna gidip orada durup onu seyrederler, alay ederler ve hatta dokunuşa yardım ederler. Ama bu hain duyular sadece Whitman'ı taklit ederler çünkü buruna ilk önce giden Whitman'ın kendisidir.

Buradaki "ben... kendim" hangi Whitman'dır? Ve neden "dağlık burun"? Bu, "ben kendim" ya da "gerçek ben" kendisini bilinmeyen ruhun ötekiliğine karşı küçük düşürürken olmalı. Diğer yandan anaç suların üzerinde yükselen burun da yeterince elle tutulur bir şeydir. Coşkuyla erkek cinselliğini övmesine rağmen Whitman fallusu, ölüme, anneye, okyanusa, geceye dimdik bir düşüş ile tehlikeli bir yer olarak görür. Kendi homoerotizminden kaçmakla meşgulken Gerard Manley Hopkins, ruhunun Whitman'a yakınlığından söz etmiştir, *Kendimin Şarkısı*'ndaki bazı parçaların diline, ölçüsüne hayranlık duymuştur ve bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde *Uyuyanlar*'da bir dizeye ("ileri gideriz! Siyah muhafızların mutlu çetesi") kendi şiirinde ("Doğanın bir Heraklitçi Ateş Oluşu ve Yeniden Dirilmenin Rahatlığı Üstüne") gönderme yapmıştır.

En yoğun sonelerinden biri olan "Daha Kötüsü Yoktur"da Hopkins, "düşüş kayalıkları" metaforunu kullanır ve burada daha üstü kapalı bir cinsel gönderme ile Whitman'ın "Dağlık Burun"unun kederi vardır. "Ey zihin, zihnin dağları vardır; düşüş kayalıkları / korkunç, dimdik, hiçbir insanın ölçemediği." Whitman'da zihin, düşüş kayalığını burunda bulur;

Whitman'ın hem övdüğü hem de korktuğu ruhsal aşırılığın sembolü olan burunda. Whitman'ın kişisel takıntılarını şiirsel güce çevirmesi onun Emersoncı yanıdır ve dağlık burun imgesi de mastürbasyonun pathosunu estetik ağırbaşlılığa dönüştürür. Burada Whitman, Norman Mailer'ın tam aksine düşünebilir. Norman Mailer da Allen Ginsberg gibi Whitman'dan çok Henry Miller'ı örnek almıştır. Mailer'in kendi kendini tatmin için kullandığı mecaz "kendini bombalamak"tır ve bu da bir imge olarak dağlık bir burundan düşme olasılığıyla karşılaştırıldığında çok etkileyici değildir. Ayrıca Whitman'ın başarıyla tamamlanış otoerotik bir eylemin övgüsüyle çatışır. Sadece doruğa ulaşana kadar Whitman burnun üstünde durur; sonrasında, ortaya çıkardığı maskülen manzaranın tadını çıkarır. Antik Mısırlı bir tanrı gibi Whitman mastürbasyon yoluyla bir dünya yaratır, ama biz onun dağlık burunlarını hasatlarından daha akılda kalıcı buluruz.

38. kısımdaki kriz daha keskindir. Burada Whitman, insanlığın dışarıda bırakılmışları ile fazlasıyla özdeşleşmenin acısını çeker ve herkes için acı çekme girişimine haykırır: "Yeter! Yeter! Yeter! Serseme döndüm orada dur! Bana biraz zaman ver..." Başdöndürücü bir hızla ve güçle kendine gelecektir; berbat bir burukluğa rağmen Çile'sini, Amerikan İsa olarak Ben Kendim'in acısını başlatır: "Kendi çarmıha gerilişime ve kanlı tacıma farklı bir bakışla bakabilseydim." Ve ayağa kalktığında "bağlar dökülürken üstümden" Amerikan dininin yeniden dirilmeyle ilgili takıntısının önemli bir edebi gösterimini, Whitman'ın en garip pasajlarından birisinde görürüz:

Üstün güçle canlanmış olarak yürürüm ileriye, sıradan
Bitmeyen bir geçitten biri,
Karadan ve deniz kıyısında gideriz ve bütün sınırları geçeriz.
Hızlı emirlerimiz bütün dünyaya yayılır.
Şapkamızdaki goncalar binlerce yılın eseri.

Whitman öylesine önemli bir hümanisttir ki buradaki ironiyi atlamamız imkânsızdır ancak anlamamız da hâlâ çok zordur. *Kendimin Şarkısı*'nın ozanı İsa gibidir ve ayrıca "sıradan bitmeyen geçit töreninin biridir." Tomurcukları bin yıldır büyümekte olan Amerikan Yeniden Dirilmesi'nin imgesidir bu. Golgotha için Emerson, "Bu büyük bir yenilgiydi," demişti ve Amerikalı olarak bizlerin zaferi talep ettiğimizi, ruhun olduğu kadar duyguların da bir zaferini istediğimizi eklemişti. *Kendimin Şarkısı* Yeniden Dirilme'yi büyük bir Amerikan zaferi olarak kutlar. "Divinty School Address"te Emer-

son, İsa'nın "Tanrı'nın kendisini insanda bedenleştirdiğini ve ondan sonra dünyasını yenilenmiş bir şekilde ele geçirmeye devam ettiğini gördüğünü" ilan eder. Bu yenilenmiş bir şekilde devam etme, Whitman'ın üstün güçle canlanmış olarak yürümesinde, American dininin Birleşik Devletleri en büyük şiir olarak ya da genel Yeniden Dirilme olarak değerlendirmesinde vurgulanmıştır.

Kendimin Şarkısı'nın son çeyreği tam da budur: En son yargıyı, son günleri talep etmeyen bir Yeniden Dirilme'nin şiiri. Mormon veya Güneyli Baptist, Siyah Baptist veya Pentekostal, her ne inanıştan olursak olalım ya da seküler bir şiir aşığı olalım, hepimiz *Kendimin Şarkısı*'nın son mucizevi üçlüklerindeki Whitman'ı, Amerikalı'nın sonsuza kadar uzamış Yeniden Dirilme ve Göğe Yükselme arasındaki kırk gün boyunca birlikte yürüyüp konuştuğu Amerikan İsa ile özdeşleştirmekte özgürüz.

Kim olduğumu ne dediğimi bilmeyeceksin,
Yine de sana sağlık getireceğim
Kanını besleyip temizleyeceğim.

Beni yakalayamazsan da cesaretini yitirme,
Bir yerde kaçırırsan başka bir yerde ara,
Bir yerde durup beklerim seni.

Whitman, diğer bütün büyük yazarlar gibi, tarihin bir kazası olabilir. Ya da kazara olan bir şey yoktur ve her şey, üstün sanat eserleri olarak değerlendirdiğimiz şeyler de dahil olmak üzere belirlenmiştir. Ancak tarih dediğimiz şey sınıf çatışması tarihinden, ırkçı baskıdan ya da toplumsal cinsiyet zulmünden çok daha fazlasıdır. "Shakespeare tarihi yaratır" formülü bana göre "tarih Shakespeare'i yaratır"dan çok daha yararlıdır. Tarih, dilden daha fazla bir tanrı değildir fakat bir yazar olarak Shakespeare bir tür tanrıdır. Shakespeare, Batı Kanonu'nun merkezindedir çünkü o bilişselliğin temsilini değiştirerek bilişselliği değiştirir. Whitman Amerikan Kanonu'nun merkezindedir çünkü o bizim gayri resmi benliklerimizi ve ikna edici Hıristiyanlık sonrası dinimizin temsilini değiştirerek Amerikan benliğini ve Amerikan dinini değiştirmiştir.

Shakespeare'in politik bir şekilde okunması, politikanın Shakespeareci bir şekilde okunmasından daha az ilgi çekici olmaya mahkûmdur. Aynı şekilde Freud'un Shakespeareci bir şekilde okunması, Shakespeare'in Freud-

cu indirgemelerinden daha üretkendir. Whitman açık bir şekilde bir Shakespeare değildir veya bir Dante ya da bir Milton da değildir ama Goethe ve Wordsworth'ten bu yana herhangi bir Batılı yazarla karşılaştırılabilecek kadar güçlüdür.

Bizim iklimimizin ya da herhangi bir yerin ikliminin şiirlerini yazmak ne demektir? 19. yüzyıl boyunca yüksek derecede ihraç edilebilir özellikte olan Goethe, şimdilerde Almanya'nın dışında pek okunmaz. Ama o diğer Alman dilinde yazan şairlerin hepsinden daha çok ikliminin şiirlerini yazmıştır. Başlangıçtan beri kolayca ihraç edilebilir olan Whitman, hâlâ dünya çapında bir figür olmaya devam eder fakat sonunda o da Goethe gibi kendi diliyle sınırlı kalacak mıdır? Whitman'ın Amerikan dininin şairi olma statüsü ona denizaşırı ilginin sürekli olacağını gösterebilir ama unutmayalım ki genç Goethe ortaya çıktığında çağdaşlarının çoğu için bir mesihten farksızdı. Sanırım ulusal bir kanonun merkezi olmak bir dil içinde kalıcı bir değeri garantiliyor ama belirli bir dilin dışında saygınlığın sürekli olması ender görülen bir olgudur. Whitman dışarıda ününü yitirebilir ama Birleşik Devletlerde bu asla olmayacaktır. *Çimen Yaprakları*'nın şairi çok fakir bir aileden gelmişti, karanlık bir atalet duygusu ve tutkuyla doluydu. Onu takip eden şeytanları, ruhları vardı. Bir hayatta kalma mucizesi olan Whitman, şairliğinin kendisini her tür ailevi işkenceye açık tutmasına bağlı olduğunu biliyor gibiydi.

İkinci Çimen Yaprakları'nda (1856) şimdi "Crossing Brooklyn Ferry" olarak bilinen yeni bir şiir vardı. İlk önce "Sun-Down Poem" (Günbatımı Şiiri) adı verilen bu şiir Whitman'ın eserleri içinde Thoreau'nun en sevdiği şiir olma ayrıcalığına sahipti ve Hart Crane'nin *Köprü* (1930) adlı şiirine ilham vermişti. Burada Brooklyn Köprüsü, Whitman'ın zamanının Brooklyn-Manhattan Feribotu'nun yerine geçer. Hem ampirik hem de sembolik bir yerine geçmedir bu. *Kendimin Şarkısı* gibi, günbatımı şiiri özünde kutlama tonundadır ama şiirin 6. kısmı Whitman'ın en karanlık benlik ayinlerinden biridir:

Karanlık lekeler sadece senin üzerine düşmez,
Karanlık, lekelerini benim üstüme de attı
En iyi yaptıklarım bana boş ve şüpheli göründü
En büyük sandığım fikirlerim, gerçekte yetersiz değil miydi?
Sadece sen değilsin kötü olmanın ne olduğunu bilen
Ben de attım aykırılığın ilmeğini.

Kutlama ve keder birçok muhteşem şairde aynı anda bulunur fakat kendini övme ve kendinden kederlenme Whitman'da daima olan çarpıcı bir ikilidir. Whitman örneğiyle birlikte benliğe yakılan ağıtlar Amerikan şiirinin kalıcı bir türü olmuştur; buradaki muamma Whitman'ın bu türü neden icat ettiği değil, neden ondan sonra bu türün kaçınılmaz bir şekilde yayıldığıdır. Üçüncü *Çimen Yaprakları*'nı (1860) taçlandıran iki büyük "Sea Drift" (Denizde Sürüklenme) şiiri "Out of the Cradle Endlessly Rocking" ve "As I Ebb'd with the Ocean of Life" sınırsız sayıda takipçi yaratmıştır. Bunlardan bazıları Eliot'ın "Dry Salvages", Stevens'ın "Idea of Order at Key West", Elizabeth Bishop'un "End of March", John Ashbery'nin "A Wave" ve A.R. Ammons'un "Corsons Inlet" şiirleridir. Esas konum kanonsal olan olduğu için, benim için önemli olan eleştirel sorun bu iki şiirin neden bu denli merkezi olduğudur.

Cevabın bir kısmı, "Out of the Cradle" şiirinde denizin melodik bir şekilde "ölüm"ün sesini tıslamasıdır ve ulusal edebiyatımızda ölümle ilgili her düşünce mutlaka dönüp dolaşıp Walt Whitman'a gelmelidir. "Out of the Cradle" şiirinde gece, ölüm, anne ve deniz muzaffer bir şekilde birbirine karışır ama "As I Ebb'd with the Ocean of Life" şiirinde hepsi engellenmiş ve hatta yenilmiştir. "Out of the Cradle", Whitman'ın içindeki şiirsel karakterin vücut buluşunun izlerini sürerken, "As I Ebb'd" dolaylı olarak Whitman'ın 1859-60 kışında başına gelen kişisel bir krizi temsil eder. Muhtemelen cinsel olan bu travma, yenilgi hissi "As I Ebb'd" şiirini Whitman'da daha önce görülmemiş yeni bir pathos ile doldurur. "Leylaklar" şiirine dek bu kadar mükemmel bir şekilde Amerikan aile romansını ifade etmemiştir. Şiirde, olağandışı bir anda plajda keder içine düşer ve buradan bizim için en güçlü baba ile barışma imgesini yaratır:

Kendimi senin göğsüne atarım baba,
Öyle sarılırım ki beni çözemezsin
Bana cevap verene kadar sıkıca tutarım seni.

Öp beni baba,
Benim sevdiklerime dokunduğum gibi dudaklarınla dokun bana
Seni sıkıca tutarken kıskandığım mırıldanmaların gizemini söyle nefesinle.

Okyanusun mırıldanmasının ve anaç inlemenin gizemi şudur: Suyun çekilmesinin vahşiliğine rağmen, sular daima geri gelecektir. Whitman için bu dini bir gizemdir; ruhani bilginin, benliğin kendisinin bilindiği bir bilmenin parçasıdır. Whitman, ülkesinin kendi edebiyatı kadar kendine ait bir dine de sahip olması gerektiği konusunda derin bir anlayışa sahipti. Kısmen Amerikan Kanonu'nun merkezinde yer almasının nedeni, ulusal dini şair olarak hâlâ kabul görmemiş işlevidir. Amerikan dininin bilgeleri ve teologları garip bir şekilde çeşitli bir gruptur: Ralph Waldo Emerson, Mormon peygamber Joseph Smith, geç kalmış vizyoner Güneyli Baptist Edgar Young Mullins, William James, Yedinci Gün Adventistlerini başlatan Ellen Harmon White ve Amerikan teologlarının en incelikli olanı Horatius Bushnell.

Amerikan dininin şairi her ne kadar bir çokluk olduğunu iddia edip dursa da yalnız başınadır. Yanında yürüyenler varsa bile o, ya İsa'dır ya da ölüm:

Gece yarısı arka bahçemde yalnız başıma düşüncelerim
benden uzaklaşır bir süre,
Güzel, nazik Tanrı yanımda yürürken Yudea'nın
eski tepelerini.

Bunlar Yudea'nın* eski tepeleridir ama Amerika'dadırlar. Aynen "Leylaklar" ağıtında Whitman'ın münzevi ardıç kuşunun şarkısını dinlediği gölgeli bataklığın olduğu yer gibi. Kuş bir ölüm ve yeniden buluşma şarkısı söyler ve burada anne ensest-tabusu mecazi olarak parçalanmıştır. Whitman harika bir dini şairdir. Ama bu din Hıristiyanlık değil Amerikan dinidir. Tıpkı Emerson'ın aşkıncılığının post-Hıristiyan olması gibi. Thoreau gibi Whitman'da da bir nebze *Bhagavat-Gita* vardır ancak bu Hint vizyonuna, Batı hermetizminde Neoplatonik ve gnostik öğeler aracılık etmiştir.

Whitman'da bilme "çetele" ya da "çetele tutmak" olarak adlandırılır ve hem otoerotizmle hem de şiir yazmak ile ilişkilendirilmiştir. Çetele tutarken Emerson'ı takip eden Whitman, kendisine yaratılışın bir parçası olmadığını, aksine onda en iyi ve en eski olanın yaratılıştan öncesine tarihlendiğini hatırlatır. "Çetele", Whitman'ın ruhani bilgi metaforu haline gelir; Amerikan dininin zamandan bağımsız bilme halidir. Bunun uzantısı olarak Whitman'ın çetelesi, ulusal edebiyatımızı merkezleyen esas kanonsal söz sa-

* Eski Filistin'in güney bölgesi. *–çn*

natıdır. Hart Crane, *Köprü* şiirinin "Cape Hatteras" kantosunda Whitman'a yakarışında bunu anladığını gösterir: "Ey ölümden ayaklanmış / Sen getirirsin bize çetelesini, anlaşmasını, yeni bir bağını / yaşayan kardeşliğin!" Whitman'ın yeni anlaşması, Crane'in vizyonunda Orpheus'a özgüdür, "çetele" de Euridice'in yerine geçer. Ağıtsal Whitman'ın Crane tarafından yorumlanması bence en iyisidir çünkü çetele gerçekten de "Leylaklar" şiirinin şairinin, çetelenin sembolünü Lincoln'ün tabutuna sunduktan sonra ölüme inişinden geri getirdiği şeydir:

İşte, yavaşça geçen tabut,
Sana leylak dalımı sunarım.

Antik proto-gnostik Thomas'ın Gospel'inde İsa'nın 47. sözü "gelip geçenler olun"dur. Belki İsa, havarilerine Kinik bilgeler gibi gezginler olmalarını söylüyordur ama ben daha Whitmancı bir okumayı tercih ediyorum. "Geçmek", "Leylaklar" ağıtı için sözel bir metafordur ve "çetele" de onun bağımsız mecazıdır. Ve Whitman'ın şiirinin dehası da onun bilmesinin bir tür gelip geçme, içselliğin tam olarak çetelesinin tutulduğu bir yolculuk ya da sorgulama oluşudur:

Ama hepsi kendine, geceden kurtulanlar,
Gri kahverengi kuşun harika şarkısı,
Ve çetele tutma şarkısı, ruhumda uyanan yankısı
Keder dolu yüzüyle parlayan yıldız ile
Kuşun çağrısına yaklaşırken tutanlar ellerimi tutarlar
Yoldaşlarım ve ben oradayız, hatıraları hep benimle,
çok sevdiğim ölenlerin,
Zamanımın ve topraklarımın en tatlı, en bilge ruhu için ve bu
onun için,
Leylak ve yıldız ve kuş, ruhumun şarkısıyla birbirine dolandı.
Kokulu çamların ve karanlık sedirlerin arasında.

Muhtemelen Whitman'ın şiirlerinin ya da Amerikan şiirinin en iyisi olan bu olağanüstü kapanış, şiiri oluşturan birçok imge ipliğiyle detaylı bir şekilde örülmüştür. Ağıtın baskın sembollerinden çok daha fazlasını birbirine dolar. Whitman'ın başlıca şiirlerinin tamamı burada bir araya gelir ve şair kendine güvenir bir şekilde kendi kanonsal merkeziliğiyle bir olan bir çetelenin şarkısını söyler.

Eğer başlıca Amerikan yazarlarını düşünecek olursanız, romancılar arasında Melville, Hawthorne, Twain, James, Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway ve Fitzgerald aklınıza gelir. Ben de bunlara Nathanael West, Ralph Ellison, Thomas Pynchon, Flannery O'Connor ve Philip Roth'u eklerdim. En önemli şairler Whitman ve Dickinson ile başlar ve bunlara Frost, Stevens, Moore, Eliot, Crane ve belki de Pound ve Wiliams Carlos dahildir. Daha yeni figürlerden Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashbery, A.R. Ammons, May Svenson'ı sayabilirim. Oyun yazarları daha az ünlüdür: şimdilerde Eugene O'Neill pek tatmin etmez ve belki de sadece Tennessee Williams zamanla değer kazanacaktır. Başlıca denemecilerimiz hâlâ Emerson ve Thoreau'dır, kimse onlara yaklaşamamıştır bile. Poe'yu da dışarıda bırakamayız çünkü o her ne kadar yazdıkları nerdeyse her zaman felaket olsa da evrensel olarak büyük kabul görmüştür.

Bu otuz kadar yazardan (siz de istediğinizi ekleyin) burada ve yurtdışında kimin en çok etkisi olduğu konusunda hiç şüphe yoktur. Başka yazarlar üzerinde etkileri açısından Eliot ve Faulkner, Whitman'ın en yakın rakipleridir ama onlar onun dünya çapındaki önemine yetişememişlerdir. Dickinson ve James'in Whitman'a eş estetik saygınlıkları olabilir ama onun evrenselliği ile yarışamazlar. Yurtdışında Amerikan edebiyatı, ister İspanyolca konuşan Amerika'da, Japonya, Rusya, Almanya ya da Afrika'da olsun, ilk önce Whitman'dır. Burada Whitman'ın sadece iki şair üstündeki etkisine, D.H. Lawrence ve Pablo Neruda'ya dikkat çekmek isterim.

Neruda, bütün Latin Amerikan edebiyatının kanonsal merkezidir. Lawrence ise, şimdiki sosyal dogmatiklerin çağında modası geçmiş olmasına rağmen saygınlığı ve etkisi her zaman geri dönecek olan kalıcı bir romancı, denemeci, şair ve aslında bir elçidir. Kendisinden önce gelen Shelley ve Hardy gibi Lawrence, onun cenazesini kaldıranları gömmeye devam edecektir. Aynen Whitman'ın birçok nesilden umursamaz cenazeciyi gömdüğü gibi.

Lawrence, Whitman'da dindar Mormonların Amerikan Musa'sı Brigham Young'a bahşettikleri bir ışığı gördü. Lawrence'ın daha mecazi Musa'sı Whitman'ı memnun ederdi:

> Büyük şair Whitman benim için çok önemliydi. Whitman, önümüzdeki yolu açan tek adam. Bir öncü olan Whitman. Ve sadece Whitman. İngiliz öncüler yok, Fransızlar yok. Avrupalı öncü şairler yok. Avrupa'da öncü olacaklar sadece yenilikçidir. Amerika'da da öyle. Whitman'dan sonra hiçbir

şey. Bütün şairlerin önünde açılmamış bir hayatın vahşiliğine öncülük yapan Whitman. Onun ötesinde, hiç kimse.

Lawrence, Amerikan eleştirisinin daima gerçek Whitman'ı yeniden keşfetme geleneğini güçlendirmiştir. Gerçek Whitman inceliğin ve nüansın büyük sanatçısı ince bir özgünlüğün, hermetik bir zorluğun, kanonsal özgünlüğün sanatçısıdır. Bazen aramızdaki rakip çevreler onun atası olduğunu kabul etseler de Whitman edebiyatımızda eşsiz olanı başlatmıştır. Kendi neslimde saygı duyduğum şairler arasında James Wright, Whitman'a yetişmiştir. John Ashbery ve A.R. Ammons ise diğerleridir ve şüphesiz daha çok özgün Whitmanlar ortaya çıkacaktır.

Bir yaz, kişisel bir kriz döneminde Nantucket'te bir arkadaşımla vakit geçirdiğimi hatırlarım. O kendini balık tutmaya kaptırmışken ben ikimiz için sesli bir şekilde Whitman okumuştum ve bu kendime gelmemi sağlamıştı. Yalnızken umutsuzca kederimi azaltmaya çalıştığım zamanlarda kendi kendime sesli okuduğum şey nerdeyse her zaman Whitman'dır. İster yalnız başınıza ister başka birisine okuyun, Whitman garip bir şekilde duruma uygundur. O hiçbir zaman yerini kaybetmeyecek, yetişilmesi muhtemelen imkânsız, bizim iklimimizin şairidir. Dilimizde sadece birkaç şair "Leylaklar"ı geçebilmiştir: Shakespeare ve Milton, Whitman'ın "Leylaklar"ından daha dokunaklı bir pathos ve daha karanlık bir belagate ulaşmışlar mıdır, ben emin değilim. Çıldırmış Lear ile kör Gloucester arasındaki muhteşem sahne, Şeytan'ın düşmüş birliklerini toparladıktan sonraki konuşmaları agonistik yüceliğin üst noktalarıdır. Bu şiir de bunu gerçekleştirir ama olağanüstü bir sessizlikle:

Beyaz badanalı parmaklıkların yanındaki eski çiftlik evinin kapısında,
Yemyeşil, kalp yapraklarıyla büyüyen bir leylak ağacı durur,
Narince yükselen tomurcukları, sevdiğim güçlü kokusuyla,
Her bir yaprağı bir mucize—ve kapı önündeki
Narin renkli tomurcuklarıyla, yemyeşil kalp yapraklı
bu ağaçtan,
çiçekleriyle bir dal koparırım.

12.

EMILY DICKINSON: BOŞLUKLAR, KENDİNDEN GEÇİŞLER, KARANLIK

Eğer biri Eric Bentley'in *Düşünür Olarak Oyun Yazarı* kitabının adını alıp *Düşünür Olarak Şair* isimli bir kitap için kullansaydı, Emily Dickinson bu kitabın başlıca konularından birisi olurdu. Shakespeare dışında, Dickinson, Dante'den bu yana en çok bilişsel özgünlük gösteren Batılı şairdir. En yakın rakibi onun gibi her şeyi kendisi için yeniden kavramlaştıran Blake olabilir. Fakat Blake sistemli bir mit yaratıcısıydı ve onun sistemi yorumlarını organize etmesine yardım eder. Dickinson her şeyi yeniden düşündü ama o sahne oyunları ya da mitik şiirsel epikler yerine lirik düşünceler yazdı. Shakespeare'in yüzlerce dramatik karakteri, Blake'in kendisinin dev biçimler olarak adlandırdığı onlarca figürü vardır. Dickinson ise tekil ekonominin sanatını icra ederken büyük harfle BEN'e sadık kaldı.

Eleştirmenlerin neredeyse daima yeterince vurgulamadıkları şey, Dickinson'ın çarpıcı entelektüel karmaşıklığıdır. Onun sözcükleri kendine mal edişlerinde sıradan olan şeyler hayatta kalamaz; eğer yeniden adlandırıp yeniden tanımlamıyorsa, kolayca tanınamayacak bir şekilde revize eder. Whitman eserlerini Emerson'a göndermişti; Dickinson ise cesur bir adam ancak bir eleştirmen olmayan Thomas Wentworth Higginson'u seçti. Higginson şiirleri okuduğunda şaşkına dönmüştü fakat biz de ondan pek farklı durumda değiliz. Biz de onun olağanüstü saygınlığından değil ama zihninin gücünden şaşkına döneriz. Ben hiçbir eleştirmenin onun entelektüel talepleri için yeterli olduğuna inanmıyorum ve kendimle ilgili de böyle bir beklentim yok. Fakat onun üstün bilişsel özgünlüğünü ve bunun sonucunda eserlerinin zorluğunu ortaya koyup en iyi şiirlerin bazılarında neler olduğunu görmemize yardım edebilmeyi umuyorum.

Sürekli keşfettiğim gibi, tuhaflık, Kanon'a girmenin başlıca şartlarından biridir. Dickinson, kendilerine özgü vizyonlarını bize empoze ettikleri için araştırmacılarımızın onları olduklarından daha fazla Ortodoks buldukları Dante ya da Milton kadar tuhaftır. Dickinson hiçbir şeyi empoze etmeyecek kadar kurnazdır ama o da en az Dante kadar bireysel bir düşünürdür.

Çağdaşı olan Whitman nüans ve metaforik kaçış ile ilerimizde durur. Dickinson ise yolun başında durup bizi bekler ama yavaşlığımızdan bir türlü ona yetişemeyiz çünkü çok azımız onun gibi her şeyi kendimiz için yeniden düşünmeyi başarabiliriz.

Yaklaşık bir on yıl önce küçük bir kitapta Milton'dan başlayıp Wordsworth, Coleridge, Emerson, Whitman ve Stevens'a dek İngiliz ve Amerikan şiirinde boşluk metaforunun izlerini sürdüm. Dickinson'ın boşlukları üzerinde de durmayı düşündüm ama onların zorlu yoğunluğu karşısında geri çekilmek zorunda kaldım. Her biri birbirinden dikkat çekici dokuz şiirinde bu metafora rastlarız. Bu şiirlerin arasından benim en çok sevdiğim 1863 tarihli, şairin 32 yaşındayken yazdığı 761 numaralı şiirdir:

Boşluktan Boşluğa —
İp yumağı olmayan bir Yol
Mekanik ayakları sürükledim ben—
Durmak—ya da mahvolup gitmek—ya da ilerlemek için
Hiç umursamazca—

Eğer sonuna varırsam
Belirsizin ortaya çıkışının
Ötesinde sona erer—
Gözlerimi kapatıp—el yordamıyla gittim
Kör olmak—daha ışıklıydı—

41 kelimeye ve on dizeye bu kadar çok şey yüklemek imkânsız olmalıdır. Bu küçücük lirik şiir bizi hayırsız kahraman arketipi, ona labirentten çıkabilmesi için bir ip yumağı veren kadını terk eden Theseus'dan alıp doğanın onun körlüğüne sunduğu evrensel boşluk metaforunu en iyi şekilde kullanan Milton'a götürür. Dickinson yaklaşmaya korktuğu şeye, muhtemelen erkek gücünün, belki de erkek cinselliğinin bir amblemi olan minotor kâbusuna yaklaştığında bile ona yolu bulması için bir ip yumağı veren bir Ariadne yoktur. Bu korku umutsuzluğun umursamazlığına, boşluktan boşluğa (ip olmadan) geçerken mekanik ayakları zorlamanın gerekliliğine neden olur. Kafka'nın çukur hikâyesi burada öngörülmüştür ve Paul Celan'ın Dickinson'a olan hayranlığı akla gelir ki bunun sonucunda harika çeviriler ortaya çıkmıştır. Bunların tamamı birinci kıtanın 19 kelimesinde saklıdır; ve daha fazlası da vardır, "From Blank to Blank"ın (Boşluktan Boşluğa) yankılarını nasıl sınırlayabiliriz ki?

Doğadaki yıkım ya da boşluk, Emerson'a göre kendi gözümüzdedir. Emerson'ın göndermesi muhtemelen Coleridge'in "Hüzün" şiirine yapılmıştır. Burada ona kahraman "ne kadar boş bir gözle" bakar. Başka bir gönderme de Coleridge ve Emerson'ın bildigi gibi, Milton'ın kendi körlüğü için ağıtınadır. İsteyerek "Kör olmak" Boşluk'u görmekten vazgeçmektir. Boşluk, Dickinson'ın erkek öncülerinde olduğu gibi, onun için de şiirsel bir krizin figürüdür. Şüphesiz Stevens'ın boşlukları Dickinson'ın boşluklarına Milton ya da Coleridge'inkilerden daha yakındır ve Stevens'da şiirsel kriz ile bağlantısı süreklidir. "Boşluktan Boşluğa" şiirinin ilk kıtasına geri dönersek, baskın fiilin geçmiş zaman olduğunu görürüz: "Sürükledim". Öyleyse şu anda nerdedir? İkinci kıtada cevabı açıklamaz: "Eğer sonuna varırsam / Belirsizliğin ortaya çıkışının / Ötesinde sona erer." Bu oldukça zor bir yazma şekli ve düşüncedir. "Sona varırsan"dan geniş zaman olan "sona erer"e giden yol sona vardığını ima eder, belirsiz olmaya devam eden bir ortaya çıkışın ötesinde bir sona.

Buradaki inatçı kelime, şartlı "son"a farklı bir değer veren ve bize "son" ve "sona erer"deki kelime oyununu hatırlatan "ötesinde" kelimesidir. Bir şeyin ötesinde biten bir son zaten bir son değildir ve şiirde mekanik ayakları sürüklemek ile zıtlık oluşturan şiirin kararlı eylemi için hazırlık yapar: "Gözlerimi kapatıp" boşluğa bakmayı bıraktığında artık doğanın yıkımı ya da labirentinin dışındasındır, fakat kazancın da belirsizdir: "El yordamıyla gittim / daha ışıklıydı."

Bu, şu şekilde okunabilir mi: "Sanki daha ışıklıymış gibi ellerimle de yokladım"? Belki, ama korkunç bir ironi pahasına. Bu ironi çizgiler arasındaki son kelime çiftine doğru genişler: "Kör olmak." Kör olmak daha mı ışıklıdır? Bu metaforik yeniden bakışta, Milton'ın ağıtı epik pathosunu yitirir. Coleridge, Wordsworth ve Emerson'ın kendi boşluk metaforlarını temellendirdikleri pathos budur. Dickinson'ın bütün arayış şiirlerinde Kafkavari labirent özelikleri vardır: onlar hiçbir yere varmayan yolculuklardır. Aynen *The Auroras of Autumn*'da Stevens'ın plajda dolaşmaları ve Whitman'ın *Sea Drift* şiirinde olduğu gibi yolculuklardır. Dickinson'ın "Boşluktan Boşluğa" şiirinin, erkek şairlerin epik pathosunun belli bir geleneğinin içini boşaltması bana gayet bariz görünüyor. Boşluğun oldukça Shakespeareci bir şekliyle onun boşluğu Milton'dır ve/veya Emerson'dur: Hedefin ortasındaki beyaz nokta, "gözlerinin gerçek boşluğu"dur. Hedefin ortası ip yumağı olmayan Dickinson'a Theseus ve Ariadre'nin ip yumağını ima etmiş olabilirdi fakat klasik Theseus'u ataerkil Milton'la ilişkilendir-

me şansını kaçırmak kötü olabilirdi. Öyleyse "Boşluktan Boşluğa" hedefin merkezinden hedefin merkezine, Theseus'dan Milton'a bir harekettir ve Dickinson'ın küçücük cücesi gerçekten derinden bir kötülük taşır.

Şu âna kadar anlatmaya çalıştığım şey, Havva'nın şeytanları isimsizleştirdiği Ursula Le Guin'in meselindekine benzer şekilde bir isimsizleştirme anıdır. Eğer Dickinson şiirlerine bir başlık vermeyi lütfetseydi, Le Guin'in başlığı gayet iyi uyardı: "İsimsizleştirir." Eğer yapabilseydim ben de *Emily Dickinson'ın Bütün Şiirleri* yerine bu başlığı kullanırdım. O isimsizleştirmekten hiç usanmaz ve çılgınca ve yüce bir şekilde boşlukları bile isimsizleştirir. Emerson, şairi isimsizleştirmeye ve yeniden isimlendirmeye çağırmıştır. Whitman ise kurmazca her ikisinden de kaçınmıştır. Dickinson yeniden isimlendirmeyle pek ilgili değildi çünkü bu isimsizleştirmeye çok yakın olan yeniden kavramlaştırmadan sonra geliyordu. Ben de Dickinson'ı Amherst'ün Wittgenstein'ı yapmakla onu Adrienne Rich ve ataerkil şiirsel geleneğe karşı çıkan diğer asilerin öncüsü olarak görmekten daha fazla ilgili değilim. Dickinson'ın icat ettiği türün taklit edilmesi çok güçtür ve Marianne Moore, Elizabeth Bishop, May Swenson gibi bu yüzyıldaki en iyi kadın şairlerimizin üzerinde pek fazla etkisi olmamıştır. Dickinson'ın etkisini, onun isimsizleştirme tutkusunu, ışıkları ve tanımları atmasını miras almış ancak onun detaylı zekâsına yetişmemiş olan Hart Crane ve Wallace Stevens'da takip edebiliriz.

Merhum Sir William Empson, bizim zamanımızda şiir sanatının bir aptal oyunu, intihara eğilimli bir çaresizlik eylemi olduğunu söylediğinde Hart Crane'i düşünüyordu. Kafka'nın dışında çaresizliği Dickinson kadar güçlü ve sürekli bir şekilde ifade eden başka bir yazar düşünemiyorum. Kafka'nın çaresizliğinin öncelikle ruhani olduğunu hissederiz; Dickinson'ınki ise özünde bilişseldir. O, kendi heveslerini yüceltecek kadar Miltoncu'ydu. Onun kaygısı dini değil entelektüeldir ve onu dindar bir şair olarak okuma çabaları hep başarısızlıkla sonuçlanmıştır. "Tanrı" denen varlığın onun şiirinde zor bir kariyeri olmuştur ve rakip bir varlık olan "Ölüm"den daha az saygı ve anlayış görmüştür. Dickinson birkaç din adamına ve bir yargıca âşık oldu ama sevgisini asla onun için çok uzak ya da heybetli olduğunu söylediği bir aşığa harcamadı. Tanrı'ya önce hırsız, ardından sarraf deyip daha sonra baba olarak seslenen bir şairin derdi dindarlıktan başka bir şeydir.

Edebi özgünlük Dickinson'da çılgın boyutlara ulaşır ve bu özgünlüğün temel öğesi şairin şiirleri boyunca düşünüyor olmasıdır. Milton, Colerid-

ge, Emerson boşluğu üzerinde uyguladığı isimsizleştirme eylemi yoluyla Dickinson, gizli Shakespeareci yerine koymalarla başlar. Daha sonra artzamanlı özelliğini yeniden öne çıkararak mecazı açar; o, metaforunun temporal yetersizliği hakkında bizden daha fazlasını bilir. Bir kısmını Emerson'ı okuyarak öğrenmiştir. Emerson, şiirsel ölümsüzlük ya da tinsel ayakta kalma metaforlarının tarihi tahakkümüne Dickinson'ın gösterdiği şüpheyi göstermemiştir. Ve Stevens'ın her zaman açık yüreklilik dediği şeyi arayacak kadar Yüksek Romantik olmasına rağmen, Dickinson'ın Beyaz Seçim (White Election) anlayışı, yeniden başarılmış erkekliğin bedeli konusunda güvensizdir. Eğer siz en önde giden Batılı kadın şairseniz, Mrs. Browning'e saygı duymayı göze alabilirsiniz. O size engel teşkil edemez. Whitman gibi Dickinson da doğrudan etkinin en tehlikeli olanıdır. Whitman'ın en gerçek takipçileri Çorak Ülke'nin Eliot'ı ve Stevens, en üstü kapalı olanlarıdır. Benzer bir şekilde Dickinson'ın en iyi etkisi şiirsel yüzeyde ona benzememeye gayret gösteren Elizabeth Bishop ve May Swenson üzerinde olmuştur. Dickinson'ın bariz yakınlığı Emerson'ın şiirinedir fakat onun öncüleri, Emerson'ınkiler gibi, İngiliz Yüksek Romantikleridir ve yeraltı bağlantıları da şaşırtıcı bir şekilde Shakespeareci'dir. Erkek geleneğinin devasa mirası onun için bir avantajdı çünkü o edebi kozmosla özgün bir ilişkisi vardı. Mücadelenin edebiyatın demir yasası olduğunu göremeyen ya da görmek istemeyen feminist eleştiri, Dickinson'ı gerçekte olduğu tehditkâr bir figür olarak değil de bir yoldaş olarak almaya devam eder.

Öyle büyük şairler vardır ki yorgun düştüğümüz hatta sıkıntıda olduğumuz zamanlarda okuruz çünkü onlar en iyi şekilde teselli edicidirler. Wordsworth ve Whitman böyle şairlerdir. Dickinson okuyucudan öylesine aktif bir katılım talep eder ki okuyucunun zihninin çok iyi durumda olması gerekir. Şiirlerini öğrettiğim çeşitli zamanlarda beni acımasız baş ağrılarıyla bıraktı çünkü zorluklar beni sınırlarımı zorlamaya itiyordu. Merhum hocam William K. Wimsatt, Dickinson seminerlerimden acımasız bir zevk alıyordu. Onun Duyuşsal Yanılgı olarak adlandırdığı şeyin bir anıtı olduğumu teyit ettiğini söylerdi. Şüphesiz Dickinson, yücelik edebiyatının bir zamanlar "kendinden geçme, coşma" denilen şeye davetiye olduğuna inanan herkes için bir tehlikedir. Dickinson "kendinden geçme", "coşku"yu hem fiil hem de isim olarak çok seviyordu. El yazması eserlerinden hem "dehşet" hem de "mest olma" kelimelerini "kendinden geçme, coşku" için alternatif olarak gördüğünü anlarız. Dehşet ve büyük sevincin bu şekilde birleştirilmesinde, ilk bakışta Dickinson kendisinden bir yüzyıl önceki bir

duyarlılığın, edebiyatın Duygusallık ve Yücelik çağlarının devamıymış gibi görünür. Fakat onun "kendinden geçmesi" (coşkusu) tamamen farklı bir şeydir, aslında bu fark Emersoncı pragmatizmin farkını yaratır. 1867'de yazılmış 1109 no'lu şiirde olduğu gibi:

Onlar için uygunum ben
Karanlıkları ararım
Tam olarak uyana kadar
İş, ağırbaşlı bir iş
Yeterince tatlılıkla
Orucum ortaya çıkarır, eğer başarırsam
Onlar için daha saf bir gıda.
Eğer olmazsa en azından
Amacın kendinden geçirmesi yanıma kâr kalır

Kafa patlatmamız için dokuz dizede kırka yakın kelime ama ben Angus Fletches'in Yücelik hakkında Shelley'i başka kelimelerle tekrarlamasını zihnimden atamıyorum. Buna göre Yücelik bizi daha güç ve acı dolu zevkler için kolay zevklerden vazgeçmemiz için ikna eder. Freud bundan pek de memnun olmazdı çünkü bu onun "kışkırtma değeri" dediği şeyi sadomazoşist ölçülerde arttırır görünüyor. Bu güçlü, kısa şiirin merkezinde iki "uygun" ile "karanlık", "kendinden geçme" ve "amaç" üçlüsü vardır. Şiirin önemli sorusu "Karanlık nedir?" değil "Karanlık kimdir?"dir. Çünkü "onlar" kelimesi "Karanlıklar" kelimesinin öncülü olarak görünüyor. "Karanlık" yerine kullanılan "karanlıklar", bazen sizin ya da benim "ölüler" diyeceğimiz şeyler için kullanılır.

En güçlü şairler, bütün şiirlerini okuyarak dillerini öğrenmemizi dolaylı olarak talep ederler. Dickinson'da bu talep gayet açıktır. Bu nedenle 1862 yılında yazılmış 419 no'lu şiire dönüyorum:

Karanlığa alışırız—
Işık söndüğünde—
Elinde lambasıyla komşunun
Uzaklaşması gibi kapıdan—

Bir An—emin olmadan dururuz
Gecenin yeniliğinden—

Sonra—Görüşümüz Karanlığa uyar—
Ve Yol ile karşılaşırız—dimdik—

Ve daha geniş—Karanlıklarda—
Beynin o Akşamlarında—
Bir Ay bile kendini göstermez—
Ya da içerde bir Yıldız doğmaz—

En cesurlar—el yordamıyla ilerler—
Ve bazen de bir Ağaca çarparlar
Tam Alınlarının ortasından—
Tam da görmeyi öğrenirken—

Ya Karanlık değişir—
Ya da görüşte bir şey
Kendini Gece yarısına uyarlar—
Ve Hayat neredeyse düzgün bir adım atar.

En cesurların tam alınlarından bir ağaca çarpmalarındaki muhteşem mizah, şiiri basit bir alegori olmaktan kurtarır. Bence şiir, beş yıl sonra yazılacak olan şiire, (Onlar için uygunum ben/ Karanlıkları ararım/ Tam olarak uyana kadar) kehanet olacak şekilde "Görüşümüzü Karanlıklara uydurmak" üzerinde merkezlenir. Önceden yazılmış şiir ölülerden korkuyu, böylece kendi ölüm korkumuzu aşmakla ilgilidir. Diğeri ise "Onlar için uygunum ben–" korkunun çok ötesinde bir yerden başlar. Kendini ölülere uydurmak (hazırlamak), kişinin kendi ölümü üzerine sürekli ve yüksek derecede bilinçli bir derin düşünce sonucu ortaya çıkar. Arkasından gelen şey de çok çetin bir düşünce olmaya başlar: Dickinson bu derin düşünceye Orucum, derken ve eğer başarılı olursa karanlıklar ve onun ölüleri için daha saf bir gıda üretileceğini söylerken ne demek istemiş olabilir?

Eğer bunu esrarengiz bir şey olarak okumazsak, Freud'un "yas tutma işi" olarak tasvir ettiği şeyin bir eşdeğerini görürüz. Dickinson, yas tutanın yası tutulana tam bir uyumunu, yas tutmanın melankoliye dönüşen, uygun olmayan gıdasının yerine geçen daha saf bir gıda ile özdeşleştirerek Rilke'yi ve çevirmeni Celan'ı öncelemiş olur. Şiirinin üstün güvenine rağmen Dickinson tedirgin bir şekilde ekler: "Eğer başarırsam." Geriye kalan şey korkunç bir ironi olan bir tesellidir: "Eğer olmazsa en azından/ Amacın

kendinden geçirmesi yanıma kâr kalır." Yas tutma işinde başarısızlık için bir metafor olduğunu ileri sürerek "kendinden geçme" kelimesinin içini boşaltır ve onu daha önceki şiir ile ilişkilendirir. "Karanlıklara alışırız–" da karanlığın değişmesi, gözlerin geceyarısına alışması, Karanlıklara alışık hale gelme kendi ölümüne hazır olmaktan daha kolay bir alternatif olarak verilir.

Dickinson, Yeats'in olacağı gibi geceyarısına tapanlardan değildi. Yeats, saat geceyarısını gösterdiğinde Tanrı'nın kazanacağını yazarken, ölümün galip geleceğini söylemek istemiştir. Yeats'in gnostik vizyonunda Tanrı ve ölüm birbirine eşdeğerdir. Dickinson'da ne Tanrı ne de ölüm kazanır ve o Tanrı ile ölümü birbirinden ayrı tutar. O şiirin, "bu sevgili Filoloji"nin kazanmasını istedi ve sonunda onun şiiri, Petrarca'dan günümüze gelen sürekli geleneğin içinde sınırlı bir şekilde kazanmıştır. Onun Petrarcavari Laura'ları farklı araştırmacılarca değişik erkekler ve onun o erkeklere duyduğu içsel tutku olarak düşünülmüştür. Bunun gerçekle ilişkisi ne olursa olsun şüphesiz şiiri için metaforlar kazandırmıştır.

Burada, bir başka inanılmaz bir şekilde kısa ve öz bir kendinden geçme, boşluk ve ölüm liriklerinden biri daha vardır. Kendi ölümünden 12 yıl kadar önce, 1874'te yazılmış 1153 no'lu şiirde 8 kısa dizede 30 kelime vardır:

Sabrın kendinden geçirmesiyle
Hissiz bir Saadete ulaştım
Boşluğumu sensiz içime çekmek için
Bana bunu ve bunu açıkla—

O kasvetli sevinç ile
Neredeyse bunu kazandım
Ölmek için senin ayrıcalığını
Bunu özetle bana—

Buradaki ironileri çözmek kendi içinde kasvetli bir sevinç getirir. "Sabrın Kendinden Geçirmesi" (Sabrın Coşkusu) görünüşte zıtlıkların retoriğine bağımlılıkta Keats'i takip eden Dickinson için bile bir oksimorondur. Jane Austen da "Sabrın Coşkusu"nu kendi ironi anlayışına uygun bulup hayran olurdu. "Hissiz Saadet" birisinin boşluğuna nefes almasının amansız süreci için daha iyi bir hazırlıktır; Boşluk, doğada karşılaştığımız enkazı, Emersoncı göze çevirmek yerine canlılığa çevirir. Buradan itibaren dörtlü "this"

(bunu) de merkezlenen zorluklar başlar. Şiirin dördüncü ve sekizinci dizelerindeki zıtlıklar üzerine kurulmuştur: "Attest me this and this (bunu ve bunu açıkla) ile "abbreviate me this" (Bunu özetle bana) arasındaki zıtlıklar.

Açıklamaya ve özetlemeye çağrılan kişi ölmüş sevgilidir. Dickinson'ın şiirlerini kendi sözlerimizle söylemek tehlikelidir fakat bazen de gereklidir ve burada ben bir deneme yapacağım. Hayatta kalmaktan acı duyan ve ölümüne hasta şair, ironik bir şekilde kayıpları ile zor elde edilmiş zaferleri olan dayanıklılık ve stoikliği ters yüz eder. Büyük mutluluklar sabra dönüşmüştür; halinden hoşnutluk hissizlik olmuştur; nefes almak yıkılmış bir vizyonu kabul etmektir. Kaybedilmiş kişi olmadan hayata devam etmek eylemle ispat edilmiş bir başarıdır, bu da ilk "bu"dur. İkinci "bu", "kasvetli sevinç" diye mükemmel bir şekilde tanımlanmış durumu, Hamlet'in ölüm sahnesinde hissedebileceğimiz türden bir Shakespeare durumunu gösterir. Üçüncü "bu"da ("as near as this") şiirin şu andaki durumuna ulaşırız ve tek olumlu oksimoronuna geliriz: "ölmenin ayrıcalığı." En son "bu" hayatın kalıntısıdır, hayatta ölümdür. "Bunu özetle bana" ne bir dua ne de bir ricadır, bir hak edişin iddiasıdır, kazanılmış bir şeye doğru harekettir, hayata devam etmenin umutsuzluğunda bir kurtuluştur. İngiliz ya da Amerikan, bundan daha seçkin bir derin umutsuzluk liriği var mıdır?

"Kendinden geçme", "boşluklar" ve "karanlık"ların ortak noktası neydi Dickinson için? O, ulusunun ilk post-Hıristiyan şairi değildir. İlki Emerson olmalıdır. Ve o çok özgün olan ruhani duruşuna kesinlikle çaprazdan yaklaşır. Buna karşın Whitman sadece bu konuda doğrudan davranır. Dickinson, bütün şairlerimiz arasında en iyi zihne sahip olandır ve diğer hiçbir yazarın olmadığı kadar Amerikan dinini aydınlatır. Orfizm, Coşku ve gnostizmin ulusal karışımının estetik eşdeğeri özgünlüktür ve Emerson bile özgünlüğü, Dickinson kadar incelikli bir şekilde düşünmemiştir. Dickinson, umutsuzlukta bile özgünlük istemiştir ve bunu başarmıştır. Onun için, umutsuzluk aynı zamanda bir zevk ya da kendinden geçmedir ve boşluklar karanlıktan ayırt edilemez. Bunun nedeni körlük yüzünden değil, Dickinson'ın duygu olarak katorize edilebilen her şeye duyduğu güçlü güvensizliktendir. Bir yerlerde saf Dickinson olan bir Wittgensteinvari aforizma vardır:

Aşk bir duygu değildir. Acının aksine aşk teste tabi tutulur. Kimse şunu demez: "Bu gerçek bir acı değilmiş çünkü çok çabuk geçti."

Dickinson'ın psikoseksüel tercihleri ne olursa olsun, hayatında bu türden bir acıya yer vermezdi çünkü kendisi duygunun diğer tarafından dü-

şünürdü. Umutsuzluk, onun için bir duygu değildir; aşk gibi o da teste tabi tutulur. Onun en özgün şiirlerinde sıklıkla bu test görülür ve bu şiirler hakkıyla onun en ünlü şiirleri olmuştur. Örneğin 258. no'lu şiir:

Belli bir ışık açısı vardır
Kış Öğleden sonralarında—
Bastırır ağırlığı gibi
Katedral ezgilerinin—

İlahi Acı verir bize
Yara izi bulamayız
İzleri içimizde
Anlamların olduğu yerdedir—

Kimse öğretmez onu—Kimse—
Umutsuzluğun damgasıdır
Görkemli bir hastalık
Bize gökten gönderilen—

O geldiğinde, Manzara dinler
Gölgeler—nefeslerini tutar—
Gittiğindeyse Ölümün yüzündeki
Uzaklık gibidir—

Dickinson için kendinden geçmeler, boşlukların ve karanlığın işi olduğu kadar ışığın da işiydi. Onun en iyi biyografi yazarı Richard Sewall, şöyle der: "Işık üzerine bir uzmandı" ve harika "Işık açısı" şiirinden 5 yıl kadar sonra 1866 Mart ayında Dickinson'ın öncüsü Wordsworth'e yazdığı bir mektupta bunu nasıl hoş bir şekilde ifade ettiğini yazar:

Şubat bir Kızak gibi kaydı geçti ve Mart'ı biliyorum. "İşte Işık" dedi Yabancı, "karada ya da denizde değildi." Ben yakalayabilirdim ama Onu gücendirmeyelim.

Wordsworth buradaki Yabancı'dır çünkü Dickinson onu "Geceyarısı Çiğ" adlı şiirinde Coleridge'in istenen bir yabancı beklentisiyle özdeşleştirmiştir. Dickinson'ın şiirinde hem doğa hem de bilinç Yabancı olarak anıl-

mıştır ve bir usta ya da erkek öncünün birleşik bir şekli de bazen Yabancı diye çağrılır. Wordsworth, Peele Kalesi üzerine yazdığı "Ağıtsal Kıtalar"da fikrini değiştirip ışığın karada ya da denizde değil sadece şairin rüyasında olduğunu yazdığında, Wallece Stevens'ın Dickinson'ın "Belli bir ışık açısı" şiirini yeniden yazdığı "İklimimizin Şiirleri"nde söylediği gibi "öğleden sonranın geri döndüğü zamanlarda" bir New England kışının son demlerini gözlemleme şansı olmamıştı.

"Burada havadan başka ne vardır?" Stevens'ın büyük sorusu cevabını, önceden Dickinson'ın umutsuzluk şiirinde bulur. Dickinson'ın şiiri yadsımaların coşkusudur, yüce bir şekilde boşlukların boşluğunu hedefin tam ortasında yakalamaktır, bir oksimoron olan "İlahi bir Acı" ya da "Görkemli bir Hastalık"tır. Varlık belirten sözcükler "acı" ve "hastalık"tır; ışık umutsuzluğun acısını iletir ama niteleyiciler "İlahi" ve "görkemli" ise ışığın hoş karşılanması gerektiğini, hayranlık duyulacak bir şeyi yansıttığını ima eder. Katedral ezgilerinin ağırlığından ezilmiş hissetmek değişik bir baskı türüdür, sadece uyarılmış ve yüksek bir duyarlılık bunu hissedebilir. Bir Emersoncı pragmatist olarak Dickinson, fark yaratan bir "içsel farklılığı" keşfetti, daha fazla bilgi olasılığının ötesinde anlamların yer değiştirmesinin farklılığını.

Işığın belli bir açıyla gelişi, belirli ve kesindir ve "Umutsuzluğun Damgası" olarak tanınır. İlhamın yedi damgasından biri değil ama *Şarkıların Şarkısı*'nda kalbin üstüne vurulmuş erotik damganın baş aşağı edilmesine benzer bir şeydir:

> Beni bir damga gibi kalbine vur, koluna vur: çünkü aşk ölüm kadar güçlüdür; kıskançlık mezar kadar acımasız; onun közleri en hararetli alevleri olan ateşin közleridir.

Dickinson bir yara bulamaz ama onun üzerine bir mühür vurulmuştur. Bütün güçlü şiirlerinde genellikle umutsuzluk bariz bir şekilde ontolojik fakat üstü kapalı bir şekilde erotiktir ve ışığın belli bir açıyla gelmesi kaybın melankolisini ima eder. Bu, son kıtada ışığın belli bir açıyla gelişi ve gidişinin bize söylendiği ve ışık açısının orada kaldığı kısa aralığın söylenmesinden kaçınılan yerde bahsedilmeyen "arasında" kelimesinin gizli anlamının bir parçasıdır. Dinleyen manzara ve nefesini tutmuş gölgeler, Dickinson'ın en iyi mecazi kullanımlarındandır ancak yaptığı eksiltiler daha da iyidir. Şiir boyunca ışığın etkisi belirtilmiştir fakat belli bir açıdan gelmesinin dı-

şında ışığın betimlemesi yapılmamıştır. Nietzsche, her kelime bir önyargı ya da eğilimdir demişti. Öyleyse her kelime, bir önyargılama olarak zaten belli bir açıdan verilir. Hatta Dickinson'a göre bütün hakikat bile belli bir açıdan konuşulmalıdır. Böylece açı, kelimelerin bir kelimesidir ve Dickinson onu kullanarak umutsuzluğu için yeni bir metafor yaratır.

Bence bu şiirin standart yorumu hiç de Dickinsonvari değildir; şiir ölümlülüğün korkusuyla ilgili değildir. Işığın açısının onun "içsel farkındalığına" eklediği şey tamamen başka bir endişedir; onun yüreğine bir mühür daha vuracak olan erotik kayıplarla ilgilidir. Dickinson'da en negatif ya da en boş coşkular Amerikan yüceliğinin bir parçasıdır yine de, doğanın bir parçası olmayan benliğin tekinsizliğinin bir kutlamasıdır. Ve bence onun belli bir açıdan gelen ışığı da doğanın bir parçası değildir. Dickinson'ın kendi bilinci içinde belirli bir açı için bir kapsamlamadır. Blake, gördüğümüz şey olduğumuzu söyler ancak Dickinson, Emerson'a daha yakındır. O, biz neysek sadece onu görürüz demiştir. Dickinson'a baskı yapan şey, tamamen onun dışında değildir; "görkemli hastalık" bir dereceye kadar zaten onundur, acının cenneti de onundur. Nadiren pasif olan bilinci, bu şiirde incelikli bir şekilde kışın ışığına küçük bir parıltı ile cevap verirken temsil edilmiştir. Dickinson Wordsworth'e, yani Yabancı'ya karşı haklı bir şekilde ne karada ne de denizde olan ışığını yakaladığını iddia etmiştir.

"Işığın açısı" şiirinde en gizemli unsur anlamın ertelenmesidir, Dickinson'ın zaten uç noktalarda olan genel praksisinin ötesinde geliştirilmiş bir ertelemedir bu. "İçsel farklılık"ın bir şiirinde, ışığı bir sessizlik takip eder ve en derin anlamını oluşturur. Bir yıl sonra, 627 no'lu şiirde, benzer bir içgörü geliştirirken en büyük eserine ulaşmıştır. Whitman'ın "Leylaklar" şiirini bir yana bırakırsak bu şiir bence Amerikan şiirinin en yüksek noktasıdır ve Whitman'ın şiiriyle birlikte özgün Amerikan Yüceliği'dir.

Alamayacağım ton—en iyisidir—
Öylesine uzak bir Renk ki
Pazarda sergileyebilirim—
Bir bakış bir Paraya—

Güzel—elle tutulmaz Gösteriş—
Göze çalım satan
Adeta Kleopatra'nın maiyeti
Tekrarlanmış gibi—gökyüzünde—

Hakimiyet Anları
Ruhun üzerinde olan
Ve onu harika bir Hoşnutsuzlukla
Bırakan—söylemek için—

Manzaradaki—hevesli ifadeyi
Sanki biraz önce bir Sırrı—
Saklamışlar gibi—At arabaları gibi
İç gömleğine bastıran—

Yazın Yalvarışları—
O diğer şakası—Karın—
Gizemi Tülle örten
Sincaplar bilmesin diye,

Onların kavramaz halleri—alay eder bizimle—
Ta ki aldatılan Göz
Küstahça kapanana dek—Mezarda—
Başka bir şekilde—görmek için—

Burada, hepsi bir arada olmak üzere, hem Emersoncı hem Emerson karşıtı poetikası, yeni ve tamamen kişisel bir özgüven ve muhteşem bir isimsizleştirme ile beraber Nietzsche ya da Freud'un yazdıkları kadar diyalektik ve derin bir yadsıma eylemi vardır. Dickinson'ın "Alamayacağım Ton" şiiri bizim bakış açılarıyla kuşatılmış olduğumuzu bilir. Dickinson'ın bütün sanatı, bu şiirde olduğu gibi, bu kuşatmadan çıkmak için düşünmesi ve yazmasıdır. Ancak o bizden önce gelenlerin bakış açılarından olan ilkel şiirin içinde yaşamın beklenmedik durumlarının bize hükmettiğini bilir. Nietzsche'nin *Güç İstemi* aforizmaları, Dickinson'ın döneminden bir nesil sonra yazılmıştır ve onun "Alamayacağım Ton" şiiri için yorumlar olarak okunabilir. Burada yaklaşık 1884 yılında yazılmış 1046. bölümden bir parça verilmiştir:

Duyularımıza ve onlara olan inancımıza tutunmak isteriz
ve sonuçlarını en sonuna kadar düşünmek!
Varolan dünyayı, bütün dünyevi varlıkların onun öyle

görünebilmesi için çalıştığı dünyayı (dayanıklı ve yavaşça değişen) yapılandırmaya devam etmek isteriz...
Yanlış diye silip atmak değil!
Değerlerimiz de bu yapılandırmanın parçasıdır; vurgular ve altını çizer.
"Hayat" denen sanatsal basit olguyu anlamak gerek...
(Walter Kaufmann ve R. J Hollingsdale'ın İngilizce çevirilerinden)

Nietzsche, Emerson ve Dickinson'ın zaten gerçekleştirdikleri bir çifte duruşu önerir. Eşzamanlı olarak kendi algılarımızın duruma bağlı olarak değişkenliğini anlatmakla birlikte bu algılara, adeta bizden önce kimse onları hissetmemiş ve tarif etmemiş gibi yeni bir yön bulmamız gerekir.

Dickinson'ın "Ton" şiirinin bütün vurgusu anlaşılamayan bir sır ya da ifade edilmeyecek bir metafor üzerinedir. Meşhur bitiş dizesi "Başka bir şekilde—görmek için—" feminist eleştirmenlerce toplumsal cinsiyetin bir alternatif görüşü olarak yanlış okunmuştur. Ama bu çok zor bir şiirdir, seçkin olduğu kadar çetindir de, ve her ne kadar sosyal amacı tehlikesiz olsa da bir ideolojiye ya da polemik hevesine geçit vermez, sadece bir yakın okumaya izin verir. Dickinson gücünün doruklarındayken karşımıza dört yüzyıldır Batı şiirleri arasındaki en iyi zekâ olarak çıkar. Kendi politik görüşlerimiz ya da amaçlarımız ne olursa olsun kendi duruşlarımızı onunkiyle karıştırma konusunda çok dikkatli olmamız gerekir. Emerson, Nietzcshe ve Rorty perspektivizmin aklı karıştırması konusunda bizi uyarırlar ancak Dickinson, aynı şeyi yaparken bir yandan da bireyselliği, kanonsal geleneğin durumsallığı ile diyalektik bir ilişkiye sokmanın yeni bir yoluna işaret edecek şiirsel güce sahiptir.

1862'de, 31 yaşındayken Dickinson, Thomas Wentworth Higginson ile yazışmaya başladı. Higginson hem savaş hem de barış zamanında bir kahramandı ama zekâ olarak Emerson'ın dengi değildi. O, Dickinson'ın bir izleyiciye ulaşma yolundaki bir avuç denemesinden birisiydi fakat diğerleri gibi o da Dickinson için yüksek derecede kalifiye bir arayışı temsil ediyordu. Higginson onun için bir kez daha özendiği ve aradığı rengin çok uzak olduğunu ve onu yayın pazarında sergilemenin absürd olacağını teyit etti. Yine de ilk dizesi bir övünme değildir; başlıca vurgu Pazar üzerinde değil onun hangi tonu alabileceği fakat yapamadığı, sanatının sınırları üstünedir. Dört söz sanatı (ya da renk) sırasıyla "Alamayacağım Ton"u ima etmek için sunulmuştur: bir gökyüzü resmi, ruhun egemenlik deneyiminin

sonucu olan bir hoşnutsuzluk, manzaraya "hevesli bir bakış" ya da belirli bir ışık, mevsimlerin yaz ve kış farklılığı. Bunların dördü de renk tonunu öncül olarak alırlar ama onlar giderek artan temsilin aciliyetiyle bir varlığın tanınması canlı bir şekilde ima edilirken alamadığı şeyin olumsuzluğunu sergileme ihtiyacıyla daha ustalıkla bir araya gelirler.

Bu dörtlü Yüce olumsuzlama ya da yadsıma, Kleopatra'nın maiyetindekilerin fiyakalı kılık kıyafetleri ile başlar, gökyüzünde görülen "elle tutulamaz", Dickinsonvari bir kelime değildir; bunu 1775 şiirinde ve şiir parçalarında sadece bir kez daha kullanır: 799 no'lu şiirinde "ızdırap elle tutulamaz gibi gelir / ta ki kendimizin başına gelene kadar." Belki de onun alamayacağı ve böylece ifade edemeyeceği ton onun başına gelmemiştir; bu nedenle renk ya da düzen gerçekten görüldüğünde bile tamamen hayali görünür. Bu bir sonraki kıtayla uyumlu olurdu. Orada "Hakimiyet Anları... Ruhun üzerinde"dir.

Manzaraya geçiş yapıldığında, daha da yoğun bir şekilde kolayca kavranamayanın alanına girmiş oluruz:

Manzaralardaki hevesli ifadeyi
Sanki biraz önce bir Sırrı
Saklamışlar gibi—At arabaları gibi
İç gömleğine bastıran—

Elle tutulabilen şey, kelimenin tüm anlamıyla büyüdür. "Bastıran" Dickinson'ın şiirinde sadece burada görülür. Yaşadığımız post-Freudcu çağda kelimenin eski anlamını hatırlamamız gerekir. Buna göre istemsiz bir saklama ya da unutkanlıktan ziyade gönüllü bir eyleme işaret eder. Hevesli manzaralar, Dickinson için beklenmedik bir şekilde kişileştirilmişlerdir, muhtemelen bir ışık ile ortaya çıkmış sırlarını zorlukla saklarlar. Bu sır, bir sonraki kıtada, şiirin sondan bir önceki kıtasında kısmen açığa çıkmıştır:

Yazın Yalvarışları—
O diğer Şakası—Karın—
Gizemi Tülle örten
Sincaplar bilmesin diye,

Kar, tülden bir elbise ya da peçedir, kolalanmış beyaz ipektir; ama onun örttüğü ya da sakladığı gizem nedir? Sırrı nedir? Yaz niye yalvarır? Ve kış,

bir mevsimin ricasının bile sadece muzip bir şaka olduğunu açıklar. Yalvarmak, şaka yapmak, örtmek, bunların hepsi kişileştirilmiş ve bakış açısı kazanmış bir doğanın sincapların sırrı bildiği, gizemi çözdüğü konusundaki şüphesiyle başlamış bahanelerdir. Ama sincapların kendisi şiirin en gizemli parçasıdır. "Onların kavramaz halleri—alay eder bizimle—" diyen çarpıcı dizeyi nasıl okumamız gerekir?

Hala tarihlenmemiş olan 1733 no'lu harika şiirde belki de bir ipucu vardır:

Kimse dehşeti görmedi, ne de o
Evine kimseyi kabul etti
Her ne kadar insan doğası
Onun korkunç mekânına yaklaşsa da

Onun karanlık yerini hayal etmeden
Kaçmaya uğraşıncaya kadar
Anlayışın üzerinde bir kavramayla
Ertelenmiş canlılık.

Dehşet (korkuyla karışık saygı) Yehova'dır (ya da sevgili yargıç Lord bile olabilir) ve onun berbat, korkunç evi muhtemelen sonsuzluktur, canlılığı ölüme teslim etmeden de oraya girilmez. Anlayışın üzerinde bir kavrama, gerçeklik ilkesine ya da Freud'un ölümün gerçekliği ile dost olmaya karşı bilinçli bir savunmadır. Sincapların davranışları "Kavramaz" olarak tanımlanıp bizle alay ettikleri söylendiğinde, bizimkinin tersine onların gerçeklik sınavı anlayışlarında bir kavrama gerçekleşmediği anlamına gelebilir. Biz de onlar tarafından alay edilmeye devam ederiz:

Aldatılan Göz
Mezarda—küstahça kapanana dek—
Başka bir şekilde—görmek için—

Her birimizin gözü aldatılmıştır çünkü anlayışımıza bir kavrama konulmuştur ve göz tekrar açılacağı umuduyla küstahça kapanır. "Başka bir şekilde görmek" mezar bağlamı içinde ne demektir? Eğer bu son dize saf, katı ironi değilse ki ben öyle olduğunu düşünmüyorum, Dickinson'ın Emerson'dan öğrendiği ve daha sonra geliştirip kendi olumsuz poetikası-

na dönüştürdüğü perspektivizme geri döneriz. Onun yeni perspektivizmi, görmenin başka bir şeklidir çünkü o görülemeyeni, manzaraları ve mevsimleri, insani anlamlara yönlendiren güçleri görür. Onunkisi aldatılmış göz değildir çünkü o kendisi için benimseme ve yağmalamayı terk etmiştir. Onun olamadığı şey gerçekten en iyisidir ve bunun sonucunda olan iradesinin hızlı kavrayışı onu eşsiz bir isimsizleştirme gücü ile telafi eder.

Emerson ve Nietzsche'deki güç istemi de kavrayışlıdır fakat tepkileri yorumdur. Böylece onlarda her kelime insanın ya da doğanın bir yorumu haline gelir. Dickinson'ın isteme ya da görme şekli, yorumlama yerine sorgulamayı tercih eder ve hem insan duruşunu hem de doğal süreçleri bir tür ötekileştirmeyi ima eder. Wallace Stevens, Hart Crane, Elizabeth Bishop gibi şiirsel olarak ardından gelenlerin gücü bile onun özgünlüğüne yetişememiştir. Onun kanonsallığı, eriştiği tuhaflığının, geleneklerle olan tekinsiz ilişkisinin sonucudur. Dahası, onun bilişsel gücünden ve retorik kıvraklığındandır, toplumsal cinsiyeti ve oradan doğan ideolojisinden değildir. Onun eşsiz kendinden geçişi, onun Yüceliği bütün ezberlerimizi birçok boşluğa dönüştürüp isimsizleştirmesi üstüne kurulmuştur ve bu da ona ve onun hakiki okuyucularına karanlıkta bile görmenin başka bir şeklini sunar.

13.

KANONSAL ROMAN: DICKENS'IN *KASVETLİ EV* VE GEORGE ELIOT'IN *MIDDLEMARCH* ROMANLARI

İster Hıristiyan, ister Müslüman olsun –her ikisi ya da hiçbiri– 21. yüzyılın yeni Teokratik Çağ'ı, "sanal gerçeklik" ve "hiper metin"in örnekleriyle çoktan başlamış olan Bilgisayar Çağı ile birleşecektir belki de. Evrensel televizyon ve Kırgınlık Üniversitesi ile birleşerek amansız bir canavara dönüştüğünde ise kanon, artık kesin bir şekilde ortadan kalkacaktır. Roman, şiir, oyun, hepsinin yerine yenisi gelebilir. Bu kısa bölümde, kanonsal romanın en güçlü olduğu haliyle nostaljik bir karşılaşmaya yer verilecektir. Şimdi arkaik bir tür sayılan romansın çocuğu olan romanın kendisi de Joyce, Proust, Kafka, Woolf, Mann, Lawrence, Faulkner, Beckett ve Sterne ile Faulkner'ın Güney Amerikalı varislerinin romanın mutlak sınırlarına ulaşmalarından sonra arkaik hale geldi. Demokratik Çağ'da en çok yükseldiği dönemde romanın ustalarının sayısı şaşırtıcı derecede fazladır: Austen, Scott, Dickens, Eilot, Stendhal, Hugo, Balzac, Manzoni, Tolstoy, Turgenyev, Zola, Flaubert, Hawthorne, Gonçarov, Dostoyevski, Melville, James, Hardy ve ardından Conrad ile bir sonsöz yazılmıştır. Conrad'dan sonra egonun üstüne nesnenin gölgesi düştü ve anlatı türünde düzyazı kurgu şimdi kapanmakta olan döneme girdi.

19. yüzyılda hiçbir yazar, Tolstoy bile, yaratıcılık zenginliğiyle neredeyse Chaucer ile Shakespeare'e rakip olan Dickens'tan daha güçlü değildir. Şimdilerde bütün eleştirmenlerin hemfikir oldukları gibi, onun başlıca eseri *Kasvetli Ev* adlı romanıdır; Dickens'ın *David Copperfield*'a karşı çok büyük sevgisi vardı fakat bu onun için *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* gibiydi. Dickens'ın kozmosu, onun fantazmagorik Londra ve hayali İngiltere'si, *Kasvetli Ev*'de diğer bütün eserlerinden daha berrak ve daha keskindir. Her ne kadar bu Shakespeare'in değil de Ben Jonson'un tarzında bir yaratıcılık olsa da İngilizcede başka hiçbir roman bu kadar yaratıcı olmamıştır. Bir Dickens başkahramanı çoğunlukla değişemez ve eylem tarafından küçültülme eğilimindedir. Bu gözlemde benim en sevdiğim Dickens eleştirmeni olan G.K. Chesterton'ı takip ediyorum. Volpone'un

ya da Sir Epicure Mammon'un bir bilinç mutasyonuna uğramasını nasıl beklemiyorsak, Uriah Heep, Pecksniff ve Squeers karakterlerinin değişmesini de beklemeyiz. Fakat Esther Summerson karakteri sürekli değişir; birinci tekil şahıs anlatısında onun karakteri ve kişiliği, Dickens tarafından ustalıkla yaratılmıştır.

Kabul etmeliyim ki romanı tekrar tekrar her okuduğumda, Esther Summerson ile ben de ağlayacak gibi oluyorum ve duygusal davrandığımı zannetmiyorum. Okuyucu onunla özdeşleşmeli ya da romanı hiç okumamalı. Okumanın eski moda anlamıyla önemli olan anlamı da budur zaten. Hepimiz travmaya uğradığımız kadarıyla Esther'in versiyonlarıyız, biz onu ileriye dönük hatırlarız. Esther, iyilikle ve sevgiyle her karşılaştığında gözyaşı döker; en iyi halimizde, hayatta ölüme yakalanmamışsak, biz de aynı şekilde ağlamaya meyilli oluruz. Travma ileriye dönük hatırlar; ondan her geri çekilme, ferahlama ve mutluluk gözyaşları getirir.

Esther'in travması evrenseldir çünkü ana babasız olmanın acısından ortaya çıkar ve eninde sonunda hepimiz ana babamızı kaybetmenin acısını yaşayacağız. Feminist eleştirileri, Esther'in ataerkil bir toplumun kurbanı olduğu kavramı üzerine kurulmuştur ve Dickens'ın tüm temsil sanatına rağmen John Jarndyce'a pek de hayranlık duymazlar. Büyük bir edebi sanatçı olarak Dickens, Shakespeare'den daha ataerkil değildir. Rosalind ve Kleopatra karakterlerinin yaratıcısı bana ideolojik açıdan ataerkil görünmüyor. Shakespeare'in bir insan olarak hangi ideolojiye sahip olduğunu bilmiyoruz. Bir baba, koca ve ev içi bilgeliğin elçisi olarak Dickens kesinlikle ataerkil bir ideolojiye sahipti. John Stuart Mill bundan adamakıllı hoşnutsuzdu; ancak Esther Summerson'un yaratıcısı olan roman yazarı Dickens bir ideolog değildir. Kendini küçümsemeyi bırakamayan Esther, roman tarihindeki en zeki karakterlerden biridir ve bence David Copperfield'dan daha çok Dickens'ın ruhundaki temel ögelerin gerçek bir portresidir. Dickens asla Flaubert'in Emma Bovary ile olan ilişkisi hakkında söylediklerini söylemez; eğer o da "Ben Esther Summerson'um" diye itiraf etseydi ne kadar garip olurdu. Ama bence bu doğru olurdu.

Esther, *Kasvetli Ev*'in çift olay örgüsünü birleştiren figürdür; sadece o Yüksek Mahkeme'nin Kafkavari labirenti ile annesi Lady Dedlock'un trajedisini bir araya getirir. Onun Chancery Mahkemesi ile olan bağlantısı, Richard Carstone'un düşüşü ve Ada ile evliliği değildir, vasisi olan John Jarndyce'ın mahkemeyi reddetmesi ve Esther'in de buna katılmasıdır. John Jarndyce'ın *Kasvetli Ev*'deki temel işlevi onun sevecen ve tamamen

bencillikten uzak bir ataerkil olması (ki öyledir de) değildir. Onun işlevi Chancery Mahkemesi'ni mutlak bir şekilde reddetmesini sürekli kılması ve böylece insan tarafından yapılan bir labirentin yine insan tarafından sona erdirilebileceğini kanıtlamaktır. Dickens'ın Kafka üzerindeki güçlü etkisinin bir özelliği, bizim Dickens'ı anlayışımızdaki Kafka'nın Borgesvari etkisidir. Kafka'daki *Dava* ya da *Şato* gibi Chancery Mahkemesi de gnostik bir vizyondur: Kanun, Hakim tarafından gasp edilmiştir. Blake'in Dickens üzerinde bir etkisi olmamıştır ama *Kasvetli Ev*, paylaştıkları gnostik bakış açısı nedeniyle Blakevari bir kitap gibi okunur. Her ne kadar Dickens'ın heretik güdüleri bilinçli olmasa da *Kasvetli Ev*'deki Chancery Mahkemesi reform edilemez; sadece John Jarndyce ve Esther'in ona bakmayı reddetmesi gibi ona bakmayı kestiğinizde yanıp gider. Bu zavallı Mr. Krook'un aniden yanarak ölmesinin apokaliptik anlamı gibi görünür. Her ne kadar bir fantezi romans olan romanın gelişimine katkıda bulunan daha birçok tuhaflık olsa da bu olay, *Kasvetli Ev*'deki en ünlü tuhaflıktır. Çılgın fakat oldukça iyi kalpli Krook, Baş Hakim'le olan ve kendisinin de kabul ettiği sembolik özdeşleşmesi yüzünden bir şenlik ateşi gibi alev alır.

Esther Summerson, Dickens'ın zamanından bizimkine kadar daima eleştirmenleri bölmüştür; onun sıradan okuyucuları ya da içgüdüsel okuyucular olarak kalmış eleştirmenleri ikiye böldüğünü sanmıyorum. *Kasvetli Ev*'in retorik ironileri en çok isimsiz anlatıcının bölümünde yoğunlaşmıştır. Dickens, Esther'in anlatısınından bariz ironiyi uzak tutar ta ki Esther, sonunda Skimpole ve diğerlerine karşı yaptığı gibi kendi ironik yargılarını yapabilecek kadar güçlü ve sağlıklı olana kadar. O Dickens'ın, bencillikten uzak olmayı veya travmayı temsil etme deneyiminden çok oldukça Shakespearevari bir şekilde psikolojik değişimi portreleme teşebbüsüdür. Bir şekilde Dickens, onu kendi zekâsına zıt yaratır. Her ne kadar Esther'in gizemli hastalığında ve sonrasında, fantazmagorya onun üstüne üstüne gelse de, kendi anne babası kadar Dickens'ın dünyasına ait değildir. Çünkü hem Nemo hem de Lady Dedlock, Dickensvari güdülerin karakteristik kargaşasından ortaya çıkmışlardır. Dickens'ın ihtişamından çok uzakta duran Esther öylesine farklıdır ki Dickens bazen ona sevgi dolu bir hayranlık besler görünür. O, İngiliz Protestan iradesine sahip kadın kahramanlar geleneğine Dickens'ın katkısıdır. Bu gelenek Clarissa Harlowe ile başlayıp Lawrence'ın âşık kadınları Ursula ve Gudrun Brangwen ile, Forster'ın *Howard's End* adlı romanındaki Margaret ve Helen kardeşler ile devam eder ve Woolf'un *Deniz Feneri* adlı romanındaki Lily Briscoe karakteri ile sona erer.

Middlemarch romanındaki Dorothea Brooke ya da Hardy'nin *Orman Köylüleri* romanındaki Marty South ile karşılaştırıldığında Esther daha az yalnızdır. Bencil olmayan bir irade neredeyse bir oksimorondur ama Esther çok zorlu bir retorikçidir ve onun karakteristik tarzı, bir şeyi olduğundan daha hafif göstermektir. Onun bütün kişiliği, travmayı atlatmak ve suçu gayrimeşrulukla ilişkilendiren hastalıklı bir topluma karşı durmak için hedeflenmiş bir mekanizmadır. Toplumuna karşı savaşarak enerjisini harcamamasına rağmen, küçücük bir kızken vaftiz annesinin uzun uzun onun bitmeyen utancı hakkında konuşmasını dinlemek zorunda olduğu zaman bile bir kez dahi bu toplumun müstehcen ahlaki yargılarına teslim olmaz. Çocuk Esther bile masum olduğunu ve toplumun çılgınlığından kurtuluşunun kendi ahlaki zekâsına ve olağanüstü sabrına dayandığını bilir. Kendi kendini alçaltma retoriğini bariz bir şekilde kullanması sadece berbat bir sisteme karşı değil daha da önemlisi çok derinden farkında olduğu kendi travmasına karşı güçlü bir savunmadır. "Sessizlik, sürgün, kurnazlık" Joyce'un Stephen karakterinin kullandığı yegane silahlar, David Copperfield'dan değil Esther Summerson'dan gelir. Esther, bitmez tükenmez sabrı ile Dickens'ın, hatta Demokratik Çağ'da bütün İngiliz edebiyatının en güçlü bilincidir.

Kırgınlar Ekolü'nün "materyalist" eleştirmenleri için Esther'i sevmemek kolay bir seçenektir. Esther tam bir feminist ideal ya da Marksist isyankâr örneği değildir. *Kasvetli Ev*'de destekledikleri kadın kahraman muhteşem Hortense olsa gerek. Hortense, yedi yıl sonra yazılmış *İki Şehrin Hikâyesi*'ndeki daha da muhteşem Madam DuFarge'ın öncüsüdür. Ondan daha da yırtıcı olan Madam DuFarge gibi Hortense, Dickens ve okuyucunun mazoşizmini uyarır ama şaşırtıcı Dickens hayalcilerinin en ilginci olan Müfettiş Bucket'a yenik düşer. Dışavurumcu, sabırsız, konuşkan ve öldürücü olan çekici Hortense (feminist eleştirmenlerin iddia ettiği gibi), Lady Dedlock'un yerine geçen biri değildir ama Esther'in sessizliğini ve Wordsworthvari bilge pasifliğini vurgulayan bir karakterdir.

Esther ataerkil bir toplumun kurbanı mıdır? Onun yaşadığı travma, gayrimeşru oğlanlardan çok gayrimeşru kızlara vurulan damgaya atfedilmek için çok bireyseldi. Onun inatçı sabrını da özgüvenin bir eksikliği olarak düşünmüyorum. Burada yine Borgesvari bir şekilde Kafka, *Kasvetli Ev* yorumuna yardımcı olur çünkü o benim kanonsal sabır adını vereceğim şeyin ustasıdır. Kafka için tek günah sabırsızlıktır ve Esther Summerson'da müthiş bir Kafkacı özellik vardır. Burada karakterlerini ya da kurgusal koz-

mosunu değil, insan olarak Franz Kafka'yı düşünüyorum. Kafka'nın kişisel travması çarpıcı şekilde Esther'inkine (ve Kierkegaard'ınkine) paraleldir. Üçü de Kierkegaard'ın "ileriye dönük hatırlama"sında yeteneklidir. Sanki Esther, doğumundan itibaren *Kasvetli Ev*'de Dickens'ın yarattığı ikna edici karakter John Jarndyce'ı, güçlü ve iyi bir babanın ortaya çıkışını beklemiş gibidir. Özünde Dickens ya da Walt Whitman'ın Dickens'ın "gerçek beni" ya da "ben kendim"i olarak adlandıracağı kişi Esther'dir. John Jarndyce ise Dickens'ın Micawber'e benzer gerçek babası yerine özlemini duyduğu idealize edilmiş bir baba figürüdür.

Bu günlerde yeni eleştirmenler, Dickens'ın bizi Jarndyce'ın açıkça kapsamlı gelirinin nereden geldiğini söylemediği konusunda söylenirler. Bu *Kasvetli Ev*'in doğasını yanlış anlamak ve onun bir toplumsal roman olduğu kadar bir fantazi romanı olduğunu unutmaktır. İyi kalpli Jarndyce romansa aittir; belki küçük cinler mutlu bir vadide ona sihirli altın basarlar. Esther'e verdiği isimlerin hepsi onu Dame Durden ya da Cobweb gibi masalların yaşlı kadını yapma yönündedir ve ona duyduğu temkinli sevgisi de bir baba sevgisinden ziyade anaçtır. Fakat romansın anne-baba figürleriyle karışık olarak harcanmış bir hayatın ve Jarndyce'ın Chancery Mahkemesi'nin labirentine duyduğu nefretle alakalı büyük bir reddetmenin acısı vardır. Dickens, bu sevecenlik abidesini neyin Kasvetli Ev'de sonuçlandırdığını söylemez.

Kasvetli Ev'deki en önemli figürlerin çoğunun prototipler üzerine kurulduğunu belirtmemiz gerekir: Skimpol Romantik denemeci Leigh Hunt, Boythorn şair Walter Savage Landor, Bucket meşhur bir Londralı polis müfettişi, Hortense ise halk önünde idamına hem Dickens hem de Melville'in şahit olduğu Belçikalı katil Maria Manning üzerine kurulmuştur. Mrs. Jellyby, Miss Flute, Zavallı Jo ve diğerlerinin de dayandıkları modeller vardır. Esther'in kendisi de Dickens'ın en sevdiği baldızı, Dickens'ın evini idare eden Georgina Hogarth'a çok benzer. Sir Leicester Dedlock'un izlerini altıncı Devonport Dükü'nde sürebiliriz. Diğer taraftan John Jarndyce gibi Lady Dedlock da tamamen kendi yaratısıdır. Esther'in bir parçası olmayan Dickens özellikleri Jarndyce'da ifade bulur ve Esther'in vasisinde önemli olan her şey romansa aittir. Lady Dedlock ise tamamen bir romans karakteridir. Jarndyce minnettarlıktan kaçar, bunun nedeni kendi kendine zarar verme isteği değil, minnettarlığın bir romans erdemi olmamasıdır. Lady Dedlock'un ölüme kaçısı saf bir romans anlatısıdır, kadın aşırılığının erkek bir toplumca alegorik bir şekilde cezalandırılmasıdır. Eğer bir kefaret varsa

bu, gayrimeşru bir kız evlada sahip olmak için değil, bu çocuğu diğerlerine ve sevgisizliğe terk etmiş olmak içindir.

Bu da daha çok romansa yakındır ve ataerkil politikalarla çok da alakalı değildir. Dickens'ın romandaki romansa karşı en büyük kararı, Jarndyce'ın Ester'e karşı gerçek sorumluluğunun bir baba sorumluluğu olduğunu anlamasını sağlayarak feragat etme düzenini bozduğu zamandır. Esther, Jarndyce yerine Woodcourt ile evlenerek üst-belirlenimden kurtulur: Annesinin hikâyesini devam ettirmeyecektir. Yaşadığı travma tamamen üzerinden kalkmaz, onu takip etmeye devam eder ama yine de artık onun kendini aşağılamalara kapılamayacağını hissederiz. Dickens'ın onun bilincini bu kadar açık bir şekilde bize sunuyor olması şaşırtıcıdır.

Jarndyce ise daha farklı bir durumdur. Onunla ilgili olarak neredeyse tamamen karanlıkta bırakıldıysak da Jarndyce'ın, Dickens bir yana kendisine bile pek de açık olmadığını anlarız. Kendi ne düşünürse düşünsün Jarndyce hiçbir zaman bir eş arayışında değildi; sadece iki kız ve bir oğlan evlat arıyordu. Oğlu Rick'i, Chancery Mahkemesi'nin yarattığı çılgınlıkta kaybeder ve sonunda Ada ona döner ve Esther de yakındadır. Açıklanmamış olan gizem şudur: Neden Esther ile evlenme hayalleri kurmuştur? Zira kendisi cinsel bir varlık değildir ve Esther (annesi gibi) cinsel bir varlıktır. Belki de onun hakiki endişesi Esther'in Lady Dedlock'a dönüşeceği ve böylece umutsuzluğa kapılacağıydı fakat *Kasvetli Ev*'de birlikte geçirdikleri zaman onu bu korkusundan kurtarmış olmalıdır.

Hakikat oldukça basit olabilir; kendisinin de görmüş olması gerektiği gibi Esther kadar güçlü değildi ve onun romans dünyasına eziyet eden yalnızlık, tek başınalık ile savaşma yolu aktif hayırseverlikti. Romanın hiçbir okuyucusu onun Esther'e karşı arzu duyduğuna inanamaz; eğer bu evlilik fikrine yarı ensest diyebilirsek, bu Esther'in bakış açısındandır, onunkinden değil. Ne okuyucu ne de Dickens bu evliliği istemez ve sonunda Esther ile Jarndyce'ın da pek istemediklerini anlarız.

Buradaki gizem *Kasvetli Ev*'den daha büyüktür; Dickens'taki irade sorunu bence onun kurgusal dünyasındaki büyüleyiciliğin, birçok tuhaflığın sorumlusudur. George Eliot'ta okuyucu aynı ayrıcalıktaki romanlarda hiç görülmemiş bir ahlaki berraklık ile karşılaşır ama benlik mesafeli durur. Dickens'ın sahnesinin kalabalık karmaşası ise itkiyi iradenin üstüne yüceltir ve bizim Dickens'ın karakterlerinde farklı türlerde iradeler olduğundan şüphelenmemizi sağlar. Shakespeare'de insan iradesi birbirinden derece olarak farklıdır ama tür olarak değildir. Dickens'ta gerçekten kötü insanlar

bir tür iradeye sahiptir, grotesk olanlar bir başka, daha sevimli olanlar ise bir üçüncü tür iradeye sahiptir. Her ne kadar eleştirmenler gayet faydalı bir şekilde Johnson ve Molière'i Dickens'ın öncüleri olarak saysalar da ve özellikle Johnson'da Dickens'ın muhteşem yaşama zevkini görsek de, Dickens bir oyun yazarı olmamıştır. Onun oyunları beklentilerine cevap vermemiştir; romanlarında bütün rolleri oynarken, tek kişilik bir gösteri yaparken muhteşemdir ve ona hayran muazzam bir kitlenin önünde yaptığı bu gösterilerde harcadığı devasa enerji şüphesiz 58 yaşında ölmesine yardımcı olmuştur.

Dostoyevski ve Kafka sıklıkla onu gölgeleseler de, Dickens'ın kendi dilinde bir mirasçısı yoktur. Masalların sosyal gerçekliğin destanları gibi anlatıldığı bir sanat yeniden nasıl yaratılabilir? Northrop Frye, Dickens'ın merkezini, romanda olması gerekenin asla geçerli olan durumlar tarafından yok edilmemesi konusundaki ısrarlılıkta buldu. *Kasvetli Ev*'in mutlu sonuyla problemi olan eleştirmenler daima dışarıda kalmış görünürler: Mr. Pickwick hâlâ Dickens karakterlerinin arketipidir ve Dickens'ın en yüce ânı *Pickwick Papers* adlı eserinde Bayan Leo Hunter'ın kendine ait "Ölen Bir Kurbağaya Ağıt" adlı şiirini okumasıdır. *Kasvetli Ev*'de de birkaç yüce epifan vardır, bunların arasında Lady Dedlock'un kaçışında kitabın iki anlatı çizgisinin bir araya geldiği bir çifte an vardır. Anlatıcının 56. bölümü, Müfettiş Bucket'ın bir hayal görmesiyle sona erer:

> Orada, kendi zihninde yüksek bir kuleye tırmanır ve uzaklara bakar. Sokaklarda sürünen birçok yalnız figür görür; çalılıklarda, yollarda ve saman yığınlarının altında yatan birçok yalnız figür. Ama aradığı onların arasında değildir. Başka yalnızlar da görür, köprülerin altında, nehir seviyesinde gölgeli yerlerde, akıntıyla sürüklenen şekilsiz bir nesne, her şeyden daha yalnız olarak, dikkatini çeker.
>
> Nerededir o? Ölü ya da diri, nerededir o? Mendili dikkatlice katlayıp havaya kaldırırken eğer bu mendil büyülü bir güçle onun mendili bulduğu yeri ve kulübenin yanında küçük çocuğun üstünü örten gece manzarasını gözünün önüne getirebilseydi, onu fark edebilir miydi orada? Tuğla ocaklarının solgun mavi bir alevle yandığı atıkların üzerinde; tuğlaların yapıldığı yıkık dökük kulübelerin samandan çatılarının rüzgârla sağa sola dağıldığı yerde; kille suyun sertleşip donduğu, cılız atın değirmende dönüp dururken bir insan işkence aracı gibi göründüğü yerde; bu terk edilmiş yanık alanı geçen yalnız bir figür vardır, karın altında ezilmiş, rüzgârlarla savrulmuş adeta bütün dostluklardan uzak kalmış bir figür. Bir kadın figürüdür bu; fakat

giysileri berbat durumdadır ve Dedlock konağının büyük kapısından içeriye böyle giysiler asla girmemiştir.

Açık bir şekilde Bucket burada Dickens'ın temsilcisidir ve gördüğü şey hakikattir: Lady Dedlock'un yaklaşan öz yıkımıdır. Bu hayal yerini bir karabasan imgesine bırakır ve çarpıcı bir şekilde Browning'in 1852'de yazdığı "Childe Roland to the Dark Tower Came"e benzer. *Kasvetli Ev* de aynı tarihte yazılmaya başlanmış ancak 1855'e kadar basılmamıştır. Dickens'ın Bucket'ın bu hayalini yazdığında şiiri okumuş olma olasılığı azdır ama imkânsız değildir çünkü John Forster zaman zaman Browning'in el yazmalarını Dickens'a ödünç vermiştir. Ancak buradaki benzerlik herhangi doğrudan bir etkileşimden çok daha ilginçtir. Tam anlamıyla çağdaş olan (ikisi de 1812'de doğmuş) Browning ve Dickens'ın her ikisi de 40 yaşında paralel hayaller kurgulamışlardır. Bucket "cılız atın değirmende dönüp dururken bir insan işkence aracı gibi göründüğü yere" bakarken, Browning'in arayışçısı önce "Katılaşmış bir kör at, bütün kemikleri ortada/ oraya nasıl geldiyse duruyordu şaşkınca," der. Sonra o doru sıska atın ardından ölümcül bir araç görür Dickens'ın "insan işkence aracı"na benzer bir şekilde:

Ve dahası—birkaç arşın—neden orada!
O motor için ne de kötü bir iş, o tekerlek,
Ya da fren—o sürgü, insanların bedenlerini
İpek gibi uzatmak için mi? Cehennem aletinin
Bilmeden dünyaya bırakılması ya da
Paslı çelik dişlerini bilemeye getirilmesi gibi.

Browning ve Dickens groteskin iki İngiliz ustasıdır fakat bu birbirlerine bu kadar yaklaştıkları tek noktadır. İkisinin de ortak noktası olan ölümlülüğün bu düşsel karabasanı ağır basar. Belki de bunun nedeni her ikisinin de orta yaşa gelmiş olmalarıdır. Esther Summerson'un hayali, Bucket'ınkinden bir bölüm sonra kaçan annesini kurtarmak için boşuna bir çaba içinde Bucket'a katıldığında başlar:

İçerdeki ışık ve ateşle, soğuk ve karanlık dışarıdan bakıldığında öylesine parlak ve sıcak olan pencerelerden uzaklaştık ve yine erimiş karı eze eze gitmeye devam ettik. Zorlanarak gidiyorduk; ama kasvetli yollar daha önce olduklarından çok daha kötü değildi ve yolumuz da sadece dokuz mildi.

Yol arkadaşım sigara içerken —onu, geçtiğimiz handa bir tütün bulutu içinde ateşin yanında ayakta dururken gördüğümde içmesi için rica etmeyi düşünmüştüm— olabildiğince tedbirliydi; ve herhangi eve ya da insana rastladığımızda olabildiğince çabuk davrandı. Küçük cılız lambasını yakmıştı, bu onun en sevdiği olmalıydı çünkü arabada ışıklarımız vardı; arada sırada lambasını bana çevirip iyi olup olmadığıma bakıyordu. Arabanın önüne açılan katlanan bir pencere vardı, ben onu hiç kapatmadım çünkü kapatırsam umudu da kesmiş olacaktım.

Erimiş karı "eze eze gitmek" baskıcı kılıfı yırtmak anlamına gelir ve Esther'in annesini daha tam bir şekilde kabul etmesine izin verir. Bu da başka bir Browningvari hayale yol açar, şeytani su değirmeninin hayaline: "Yine geldiğimiz melankolik yolun üzerindeydik; adeta bir su değirmeninde parçalanmış gibi çamurlu buzları ve eriyen karı yara yara ilerliyoruz." Ama Browning ve Müfettiş Bucket'ın bir işkence aracı gördüğü yerde Esther Summerson, travmanın onun için kurduğu bariyerleri aşarak bastılırmış olanın geri dönüşünü görür. Burada, romanlarının çoğunun dönüm noktalarında olduğu gibi, Dickens'ın imgeleri tekinsiz bir şekilde derin, doğru ve imalıdır. Onun en cesur hayal gücünde esrarengiz bir doğruluk vardır. Aynısı şüphesiz Edgar Allan Poe için de söylenebilir. Zaman zaman Poe, *Kasvetli Ev*'de bir hayalet gibi varlığını gösterir ancak Poe'nun fantazmagoryası kendi yoğunluğuna uygun bir dili nadiren bulmuştur. Dickens'ın dili ve metaforları, görünürde onun yaratıcılığı için kaçınılmaz bir eştir ve böylece *Kasvetli Ev*'in kanonsal tuhaflığı zafere ulaşır.

Middlemarch'ı okuma deneyiminin, Dickens'ın dünyasına dalmakla neredeyse hiç ortak noktası yoktur. Dickens'ın dünyasında "okumak", bazen *Kasvetli Ev*'in davet ettiği toptan bir teslimiyet için çok geleneksel bir terim olarak görünür. Shakespeare'den Dickens'a gelinceye kadar sadece Byron, Dickens'ın 25 yaşındayken sahip olduğu izleyici kitlesine sahip olmuştu. Dickens'ın hayat boyu süren popüleritesi Goethe ve Tolstoy dahil olmak üzere bütün yazarlardan hem tür hem de derece olarak farklıdır. Goethe ve Tolstoy, onun kadar çok ülkede bütün sosyal sınıflar üzerinde evrensel bir etkiye sahip değildir. Belki de Cervantes'den daha fazla Dickens, Shakespeare'in dünya çapındaki etkisinin tek rakibidir ve böylece Shakespeare ile birlikte Kuran'ı ve İncil'i, bizim için zaten var olan hakiki çokkültürcülüğü temsil eder.

Shakespeare'in seküleristler için bir tür İncil olması şaşırtıcı değildir; her yerde çevrilmiş ve okunmuş olan Dickens'ın kozmik bir mitolojiye benzer bir hale gelmesi şaşırtıcıdır. Onun kanonsal genişliği kurmaca türünün sınırlarını aşar; tıpkı her yerde sahnelenmiş ve sahnelenebilir olan Shakespeare'in tiyatro ile sınırlanamayacağı gibi. Bu anlamda Dickens kendi başına Demokratik Çağ'da kanonsal romanın tehlikeli bir örneğidir. Bir başarı olarak kanonsal romanın sınırlarına bizi yaklaştırmalarına rağmen Balzac, Hugo ve Dostoyevski en azından Dickens'ın ufkuna sahiptirler. Stendhal, Flaubert, James ve George Eliot özünde bu türe sadık kalmış, kanonun kaçınılmaz romancıları olarak görünürler. Eliot'ın *Middlemarch* adlı romanını seçmemdeki neden sadece kitabın tartışılmaz saygıdeğerliliği değil, gelişmemiş ahlakçıların edebiyatı toplumsal değişime olanak sağlayacağını iddia ettikleri amaçlara uydurdukları bu kötü dönemde özellikle yararlı olduğunu düşünmemdir. Eğer kanonsal romanda örnek teşkil eden bir estetik ve ahlaki güç birleşimi varsa, George Eliot bunun en iyi temsilcisidir ve *Middlemarch* onun ahlaki gücünün en derin analizidir.

Middlemarch'ın hazları onun hikâyelerinin gücü ile, karakterizasyonun derinliği ve canlılığı ile başlar. Bunların hepsi George Eliot'ın retorik sanatına, her ne kadar harika bir üslupçu olmasa da dilinin kaynaklarını kontrol edişine bağlıdır. Ama bir romancıdan daha fazlasıdır; görünüşte Eliot'a pek benzemeyen ama yine de onu takip eden D.H. Lawrence'ın gayretli bir şekilde geliştirdiği ahlaki kehanet türünde romanı ilerletir. *Middlemarch*'taki Dorothea Brooke'dan *Âşık Kadınlar*'daki Ursula Brangwen'e giden doğrudan bir çizgi vardır. Varlığın bütünlüğü, arayışın amacıdır ve arayışçının seçiminin kanıtı, Protestan kökeninden neredeyse tamamen uzaklaştırılmış farklı bir ahlaki bilinç çeşididir.

Nietzsche, George Eliot'ın bir yandan Hıristiyan ahlakına tutunarak Hıristiyan Tanrısı'ndan kurtulunabileceğine dair sözde inancı yüzünden onu aşağıladı, ancak bu kez Nietzsche oldukça zayıf bir yanlış okumadan sorumluydu. Eliot, bir Hıristiyan ahlakçısı değildi, o bir Romantik ya da Wordsworthçü bir ahlakçıydı. Onun ahlaki yaşam anlayışı Wordsworth'ün "Tintern Abbey", "Resolution and Independence" ve "Intimations of Immortality" şiirlerinden doğar. Pastoral *Silas Marner*'da yayıncısının "daha parlak ışıkların ihtiyacını hissettiği" konusunda verdiği cevapta hem hafif bir ironi hem de bir kabul vardır:

Okuduğunuz kadarıyla hikâyemi karamsar bulmanıza şaşırmıyorum; (Wil-

liam Wordworth de ölmüş olduğuna göre) özellikle Mr. Lewes de hikâyeye kendini kaptırmamışsa, gerçekten de benden başka hiç kimsenin bu hikâye ile ilgileneceğine inanmamam gerekirdi Ama umarım bütünüyle bakıldığında onu üzücü bir hikâye olarak görmezsiniz çünkü hikâye saf, doğal insan ilişkilerinin sağaltıcı etkilerini güçlü bir ışık altında sunar ya da sunmayı hedeflemiştir.

Silas Marner bizi "Viran Kulübe", "Michael", "Yaşlı Cumberland Dilencisi"ne, erkek ve kadının temel iyilik olduğu vizyona geri getirir. Bu türden bir Wordsworthçülük daima Eliot için temel olmaya devam etti; onun feragat ahlakı anlamlıdır ama sadece amacının diğerlerinin çıkarlarının kendimizden daha yüksek olduğunu düşünerek davranmamız için değil, onların da aynı feragati yapmaya yüreklendirilebilecekleri içindir. Tek başına bu şimdilerde arkaik bir idealizm gibi görünür; Eliot'ta bu aynı anda hem ahlaki hem de estetik olan bir duruşun pragmatik bir tezahürüdür çünkü "iyi" dendiğinde hem o hem de Wordsworth ille de alışılmış bir iyiliği kastetmez. Onlar bizi ahlaki bir Yüceliğe yönlendirirler; mücadeleci, doğaya ve "insan doğası" dediğimiz şeye zıt, tek başına ama diğerleriyle duygu birliğine açık bir Yüceliğe.

Fakat Wordsworth'ü roman yazarken hayal etmeyiz. *Middlemarch*, yakın geçmişte bütün bir taşra toplumunun devasa, detaylı bir temsilidir; böyle bir temsil Wordsworthçü bir vizyona pek de izin vermez. Yine de, diğer bütün romancılardan daha çok Wordsworth, (*Daniel Deronda*'nın Gwedolen Harleth kısmını saymazsak) George Eliot'ın başarısında onun öncüsü olmuştur. Belki de birleşik bir öncüden de söz edebiliriz: Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'inin Wordsworth ile birleşmesi gibi. Bu bağlantıda Barry Qualls'ı takip ediyorum.

Middlemarch, 1830'ların başlarında geçer. Viktorya Dönemi'ni başlatan Reform çağı ve toplumsal umut fikrinin karşısında, roman boyunca başkahramanlar olan Dorothea Brooke ve Lydgate'in çileli ahlaki eğitimleri sergilenmiştir. Qualls'ın belirttiği gibi benlik kurgularını terk etmeyi geç bir şekilde öğrendiklerinde zaten toplumsal bağlamdan sürgün edilmiş ya da yabancılaşmış durumdadırlar. Her ne kadar her zaman anlatıcıyı harekete geçirseler ve etkileseler de, Bunyan ve Wordsworth'ün vizyonları, Dorothea ve Lydgate'in bıkkın kaderlerinden yabancılaşmış görünür. Lydgate'in Rosamond Vincy tarafından kapana kıstırılması üzerinde düşünürken Martin Price, "George Eliot muhteşem incelikli bir esere, bir insanın erdemlerinin

nasıl onun hatalarının içinde olduğunu ve bir ölçüde hatalarını teşvik ettiğini göstermeye teşebbüs etti," der. "Viran Kulübe"nin daha yüce ölçeğinde bu, kendisini ve çocuklarını kocasının döneceğine dair apokaliptik ümidi ile mahveden Margaret'ın acısıdır. Hem modern şiirin yaratıcısında hem de bütün romanların en zeki olanında bu incelik vardır ve bir kez daha George Eliot'ın Wordsworth'e neler borçlu olduğunu görebiliriz.

Bilişsel güç, bir romancıda, lirik şair ya da bir oyun yazarında bilinçli olarak aradığımız bir özellik değildir. Emily Dickinson, Blake ve Shakespeare gibi George Eliot da her şeyi kendisi için baştan düşünmüştür. O bir düşünür olarak romancıdır (felsefi olarak değil) ve biz onu sıklıkla yanlış anlarız çünkü bakış açısına getirdiği bilişsel gücün değerini yeterince anlayamayız. Bu güç ile onun ahlaki içgörü kapasitesi arasında kesinlikle bir birliktelik vardır fakat onun ayrıca bir ahlakçı olarak bağlantısız bir doğrudanlığı vardır. Bu da onun kendi karakterlerini dolaylı veya doğrudan yargılama isteğini baskılayacak aşırı bir bireysel farkındalıktan kurtarır.

Bu açıdan onun arkasından gelen kişi İris Murdoch'tur. Murdoch, genellikle George Eliot ile doğrudan bir karşılaştırmayı devam ettiremez ama Eliot'ın ahlaki otoritesi bir yüzyıldan fazla zaman sonra hiçbir romancı tarafından tamamen kazanılamadı. Artık ne edebi ne de ruhani olarak bilgelerimiz ya da kadın kâhinlerimiz yok. Ve Eliot'ın bir kâhin olarak kabul edilmesini okuyunca hem bir şaşkınlık hem de bir nostalji yaşıyoruz. Bunu söyleyenler arasında en meşhur olanı F. W. H. Meyers'di. Romancının 1873'te Cambridge Üniversitesi'ni ziyaretini şöyle anlatır:

> Cambridge'de yağmurlu bir mayıs akşamında onunla Fellow's Garden of Trinity'de yürüdüğümüzü hatırlarım; alışılmışın dışında heyecanlı olarak insanlara ilham vermek için söylenegelmiş üç kelimeyi kendine konu etmişti; bu kelimeler Tanrı, Ölümsüzlük ve Vazife'ydi. Muhteşem bir açık yüreklilikle bu kelimelerden ilkinin ne kadar akıl almaz, ikincisinin ne kadar inanılmaz ve üçüncüsünün de ne kadar buyurgan ve mutlak olduğunu dile getirdi. Belki de daha önce asla bu kadar katı bir şekilde kişisel olmayan ve cezalandırmayan bir yasanın hakimiyeti teyit edilmemiştir. Ben dinlerken gece oldu; onun ciddi, harika yüzü dertli bir kâhin kadın gibi bana döndü, adeta benden birer birer o iki vaadi çekip aldı ve beni sadece üçüncüyle, kaçınılmaz kaderle berbat bir şekilde bıraktı. Orada biraz durduk ve ayrıldık, ormandaki ağaçların çemberinde, yıldızsız gökyüzünün en son ışığında, Kudüs'teki Titus'un boş koltuklara, boş koridorlara baktığı gibi onu kutsal kılan bir varlığı olmayan bir tapınağa, tanrısı olmayan bir cennete bakıyor gibiydim.

Buradaki yüksek seviyedeki retorik, eğer biz yazmış olsaydık ironik olurdu ama çok da amacı olmayan bir ironi olurdu bu. İstediğinde bir ironist olan George Eliot, kanonsal romancılar arasında en az komik olanıdır ama aynı zamanda yermesi en güç olanıdır. Onun eserlerinin sadece bilinçsizce yapılmış parodileri vardır. Ahlaki yücelik bir kurum ya da bir dava tarafından desteksiz olursa ona karşı sabrımız olmaz. George Eliot'ın aurasında bir şeyler bizim için günümüze kadar yaşamaya devam etti, onu görürüz ama fikirleri ve sanatı hakkında konuşmak için onu bir kenara koymak isteriz. Yine de tamamıyla ortadan kaybolmaz çünkü o özellikle *Middlemarch* olmak üzere romanlarının üstüne temellendirilmiştir.

Bir mürit rolü oynamaktan kaçınan Henry James, Eliot'ın ölümünden sonra yayınlanan mektuplarının ve notlarının üzerinde düşünürken aynı yüceliği seyretme retoriğine kendisini kaptırmış olmalı: "Ancak onlardan ahlaki yükselişin bir çeşit rahiyası yükselir; adalet, hakikat ve ışığın aşkı; şeylere geniş ve cömert bir şekilde bakış; ve insanın vicdanın loş köşelerine ışık tutmak için sürekli bir çaba."

Burada James'in tonu ağıtsaldır ama bu tür bir övgüyle herhangi bir romancının nasıl başa çıkacağını merak ederiz. Kanonsal bir roman bilgelik edebiyatı olmak zorunda değildir ve çok azı öyledir; belki de sadece *Middemarch* öyledir. Saul Bellow'un *The Dean's December* romanından ürkeriz. Ben romanı okudum ve bütün gözlemlerine katıldım ancak aralıksız devam eden taraflılığından rahatsız oldum. *Middlemarch*'ta ise romancının sık sık olaya katılmasına karışmam ama kitabın içindeki her şeyin olduğu gibi onların da önemli bir yeri vardır. George Eliot'ın estetik sırrı, James'in 1866 yılında onun hakkında söylediği "ahlaki eylemlerin ve estetiğin birlikte hareket ettiği bir orta alanın" ustalığındadır. Belki de bu George Eliot'ın kendisi kadar bir sır değildir. Ondan önce ya da sonra bariz ahlak derslerini bir felaketten çok estetik bir erdem haline getiren başka bir yazar düşünemiyorum. Doris Lessing ve Alice Walker'ın teşvik ettiği erkeklere karşı savaşa tutku ile katılıyor olsak bile onların dışarıda bırakma retoriği hiç zevk vermez. *Middlemarch*'ın yakından incelenmesi, Eliot'ın ahlak ve estetiği nasıl bu denli uyumlu bir şekilde idare ettiğini göstermekte yardımcı olabilir.

Eliot'ın son romanı *Daniel Deronda* gibi *Middlemarch* da Dante'nin *Komedya*'sına dolaylı ama açık bir ilişki içinde olan geniş bir yapı olarak iddialı bir şekilde kurgulanmıştır. Alexander Welsh bunu *Middlemarch* ile ilgili olarak göstermiştir ve Welsh ve Qualls'ın her ikisi de *Deronda*'daki etkilen-

meden söz etmişlerdir. Welsh, bilmek, bilinmek ve hatırlanmak için Dantevari bir isteğin, *Middlemarch*'ın iki etkileyici arayışçısının, bazı durumlarda yazarın sözcüsü olan Dorothea ve Eliot'ın yoğun ama temkinli bir sempati hissettiği Lydgate'in itici gücü olduğunu söyler. Bütün büyük yazarların en hırslısı olan Dante, bütün karakterlerin sona ulaştığı bir yargı vizyonuna cesaret etti. Gözümüzün önünde ortaya çıkarlar ama değişemezler; onların vakitleri geçmiştir artık. İnsancıl bir düşünür olarak George Eliot, Dante'yi bir paradigma olarak kullanmakla ilginç bir tercih yapmıştır ancak onun katı ahlaki yargı kapasitesi, *İlahi Komedya*'nın yaratıcısıyla olan başlangıçta şaşırtıcı yakınlığını açıklamaya yardım eder. Her ne kadar bizim için George Eliot ve George Henry Lewes'i 19. yüzyılın Francesca ve Paolo'su olarak hayal etmek güç olsa da Dante onu büyük ihtimalle Cehennem'in beşinci kantosuna yerleştirirdi. Eliot'ın Cehennem'de sempati duyduğu kişi Ulysses olmalıydı çünkü *Middlemarch*'taki başlıca karakterleri Ulysses'in yıkıcı bilgi arayışını takip ederler.

Welsh, Lydgate hakkında şöyle der: "Aralarında duruşu ve cezası en Dantevari olan odur." Bu nedenle ben de burada Lydgate ve 15. bölümde ilk kez sunulduğu ve 76. bölümde yenilgiyi kabul ettiği ve daha fazlasını öğrenmek için bütün umutlarını terk ettiği durumlardaki belirgin zıtlıktan başlıyorum. Önce yirmi yedi yaşındaki Lydgate ile tanışırız, tıbbi araştırma için entelektüel tutkuya sahip, gelecek vaat eden bir cerrahtır:

> Bir erkeğin bir kadına nasıl âşık olduğu, evlendiği ya da tamamen ayrıldığını tekrar tekrar anlatmaktan korkmuyoruz. Kral James'in kadının "biçimi ve güzelliği" dediği şeyi tarif etmekten bıkmamamız, eski Troubadour yaylarının sesinden hiç usanmamamız ve çalışkan bir düşünce şekli ve küçük tutkulardan sabırlı bir vazgeçme ile kur yapılması gereken diğer çeşit "biçim ve güzellik" ile nispeten ilgisiz olmamız şiirin mi yoksa aptallığın mı aşırılığındandır? Bu tutkunun hikâyesinde de gelişme farklı şekillerde görülür: bazen muhteşem bir evlilik, bazen hüsran ve ardından ayrılıktır. Ve felaket sıklıkla Troubadour'ların şarkılarında söyledikleri diğer tutkulardan ayrı değildir. Çünkü günlük hayatlarında kravatları gibi işleri güçleri de kendileri için belirlenmiş bir şekilde hayatlarına devam eden çok sayıda orta yaşlı erkek arasında, bir zamanlar kendi işlerine şekil vermek ve dünyayı azıcık olsun değiştirmek istemiş olan bir grup insan vardır. Onların ortalama ve sıradan hale gelişlerinin hikâyesi, kendi bilinçlerinde bile hiç anlatılmamıştır çünkü belki de cömert, karşılıksız çalışma için hevesleri diğer yararlı aşkların hevesi gibi hissedilmeden sönüp gitmiştir; ta ki bir gün eski

benlikleri, eski yuvalarında bir hayalet gibi yürüyene ve yeni mobilyaları da korkunç yapana kadar. Dünyada hiçbir şey onların bu değişim sürecinden daha incelikli olamaz! Başlangıçta bilmeden bu değişimi içlerine çektiler: uygun yalanlarımızı söylediğimizde ya da aptalca sonuçlara vardığımızda sen ve ben nefesimizi onlara doğru gönderip onlara bulaştırmış olabiliriz. Ya da belki de bir kadının bakışındaki titreşimlerle meydana gelmiştir. Lydgate bu hatalardan biri olmak istememişti ve onun için daha çok ümit vardı çünkü bilime olan ilgisi sonradan profesyonel bir coşkuya dönüştü. Ekmeğini kazandığı mesleğe çocuksu bir inancı vardı, çıraklık günleri diyebileceğimiz başlangıcında bile inancını yitirmedi: bu inancı Londra, Edinburgh ve Paris'teki eğitimine taşıdı. Tıp mesleğinin en iyi meslek olduğuna, bilim ve sanat arasındaki en mükemmel ilişki, entelektüel arayış ile sosyal hizmet arasındaki en doğrudan bağ olduğuna inandı. Lydgate'in doğası bu birleşimi talep etmişti: o duygusal bir insandı, özel bir çalışma alanının bütün soyutlamalarına karşı duran kanlı canlı bir bağlılığa sahipti. "Vakalar"a önem vermekle kalmadı, John ve Elizabeth'e, özellikle de Elizabeth'e değer verdi.

Buradaki "Kral James" İngiliz İncil'i değil, I. James'in kendisidir ve bir hanımefendinin "biçimi ve güzelliği" ya da duruşu ve güzelliğinden söz eder. 50 yaşında yenik düşmüş olarak ölecek olan Lydgate, kendi eylemlerine şekil vermemiş ve dünyayı değiştirememiş birçok orta yaşlı adamdan biri olacaktır. Dr. Tertius Lydgate'in isminin yerine Dr. Dick Diver'ın ismini koyarsak, bu iki paragrafı *Tender is the Night (Müşfiktir Gece)* adlı esere aynen yerleştirebiliriz ve tarz olarak pek uymasa da konu olarak tam uyar. Lydgate gibi Fitzgerald'ın Diver'ı da kötü bir evlilik yüzünden ve her iki karakterin George Eliot'ın dediği gibi "sıradanlığından" ortaya çıkan eylemler yüzünden başarısız olur. Frank Kermode şöyle der: "*Gökkuşağı* nasıl evliliğin ruhani özellikleriyle ilgili bir kitapsa, *Middlemarch* da evliliğin toplumsal özellikleriyle ilgili bir kitaptır." Fitzgerald bu özelliklerin hepsini amaçlamış gibi görünür ancak Eliot'ın olağanüstü zekâsına ve Lawrence'ın kâhince içgörülerine sahip olmadığı için başarısız olmuştur. Fakat *Müşfiktir Gece* romanı muhteşem bir başarısızlık olmaya devam eder. George Eliot'ın Lydgate'in arayışı ile ilgili söylediği sözlerin öznesi pekala Diver da olabilir: "En ince eylemleri hiçbir merceğin göremediği ama etervari atomları bile kendi ideal aydınlatılmış ortamında kaplayabilen Enerjinin en rafine hali olan içsel ışıkla dışarıdaki karanlıkta takip ederek ortaya çıkaracak bir hayal gücü" arayışındadır.

Bu George Eliot'ın versiyonu ile Dante'nin cennetidir; idealize edilmiş seküler bir hac olarak ifade edilmiştir ve Lydgate ve Diver'ın başarısızlıklarının hayalidir. Bu yenik düşüşte Lydgate yine *Müşfiktir Gece* romanındaki New York Eyaletinin batısında Finger Lakes kasabalarının birinde doktorluk yapan baş kişisini önceler. 76. bölümde Lydgate'in çöküşünü duyarız. Dorothea'ya şöyle der:

> Artık Middlemarch'tan elimden geldiğince çabuk bir şekilde uzaklaşmaktan başka hiçbir şeye güvenemeyeceğim çok açık. En iyi ihtimalle uzun bir süre burada bir gelir elde edemeyeceğim ve yeni bir yerde gerekli değişiklikleri yapmak daha kolay olacaktır. Ben de başka erkeklerin yaptığını yapmalıyım ve dünyayı memnun edecek şey ne diye düşünüp para kazanmalıyım; Londra'da kalabalığın içinde kendime yer açıp oraya yerleşmeliyim; sulak bir yer bulmalı ya da işsiz güçsüz İngilizlerin çok olduğu bir güney kasabasına kapağı atmalıyım, böyle bir kabuğun içine girmeli ve ruhumu içinde canlı tutmaya çalışmalıyım.

Bu Lydgate'in bilgi peşinde cennetvari arayışından ruhun canlı tutulamayacağı, büyük ihtimalle bedenin de canlı tutulamayacağı bir yere düşüşüdür. Dorothea'nın kaderi ise tam tersidir. O, iktidarsız Casaubon ile cehennem gibi bir evlilikten sağ çıkmış ve birçok eleştirmenin yetersiz bir eş olarak gördüğü ancak Dorothea ya da George Eliot'ın aksi fikirde olduğu Ladislaw ile evlenmeyi başarır. Lydgate'in düşüşü etkileyicidir ama roman yine de Dorothea'nın romanıdır ve ismi *Middlemarch* yerine Dorothea Brooke olabilirdi. Virginia Woolf, Dorothea'nın Eliot'ın bütün kadın karakterlerinin sözcüsü olduğunu iddia etmiştir:

> Onların sorunu budur. Din olmadan yaşayamazlar ve daha küçücük kızlarken bir din aramaya başlarlar. Her birinin iyilik için derin dişi bir tutkusu vardır bu da onun acı ve özlem içinde durduğu yeri romanın merkezi yapar bir ibadet yerindeymiş gibi sessiz ve kapalıdır ama artık kime dua edeceğini bilmez. Eğitimde amaçlarını ararlar; kadınlığın sıradan işlerinde; hemcinslerinin daha geniş hizmetinde. Aradıklarını bulamazlar, bu da bizi şaşırtmaz. Kadının acı çekme ve duyarlılıkla dolu ve çağlarca dilsiz kalmış bilinci onlarda dolmuş ve taşmış görünür. Ne olduğunu bilmedikleri, belki de insan varlığının gerçekleriyle uyumlu olmayan bir şeyi takip ederler. George Eliot'ın bu gerçeklerle uğraşmak için çok güçlü bir zekâsı ve oldukça

sert olan hakikati hafifletmek için çok geniş bir mizah anlayışı vardı. Uğraşlarının üstün derecedeki cesaretleri bir yana, kadın kahramanların sonu trajedi ya da daha da melankolik olan bir ödün verme durumu olur.

Yine, George Eliot, Virginia Woolf'un Dorothea hakkında söylediği, onun sonunun trajediden daha melankolik olan bir ödün verme olacağı yargısını memnuniyetle karşılamazdı. Bu, Dorothea'nın ikinci kocası olan beceriksiz ama iyi niyetli Will Ladislaw için çok sert bir yargı olarak görünüyor. "Dorothea'nın Kocaları"yla ilgili sivridilli bir biyografik spekülasyon yazan Richard Ellmann, bütün mitolojilerin sahte araştırmacısı berbat Casaubon için bir prototip bulmaz fakat onun Eliot'ın kendisinin karanlık yüzünden model alındığını, müzmin bir cinsel bastırılmışlık ve bunun sonucu olan sağlıksız fantezilerin ürünü olduğunu iddia eder. Aynı zamanda bezdirici, idealize edilmiş Will Ladislaw'ın sadece Eliot'ın ilk kocası George Henry Lewes'in bir versiyonu olmakla kalmayıp Eliot'ın ikinci kocası olan, kendisinden yirmi yaş küçük ve yaşamının son yedi ayında evli olduğunu John Cross'un da bir versiyonu olduğunu söyler. Dorothea gibi Eliot'ın da evlilikte dengini bulduğu söylenemez; ama zaten John Stuart Mill'in dışında (ki o da evlemek için müsait değildi) böyle entelektüel ve ruhani bir eş nereden bulunurdu? *Middlemarch*'ın olağanüstü "Prelüd"ü Avilalı Azize Theresa'yı diğer Theresa'larla karşılaştırır: "Daha sonra doğmuş Theresa'lar... şevkli, istekli bir ruh için bilgi işlevi görecek tutarlı bir toplumsal inanç ve düzenden yardım görmediler." Prelüd'ün son paragrafında Eliot, kendisi ve Dorothea için ironik, güçlü ve agresif bir ağıt dile getirir:

> Bazıları bu acemi hayatların, Yüce Gücün kadınların doğasını zahmetli belirsizliklerle donattığı için olduğunu hissettiler: Eğer sadece üçe kadar sayıp gerisini sayamamak gibi belirli bir kadın yetersizliği olsaydı, kadınların toplumsal kaderi bilimsel bir kesinlikle incelenebilirdi. Ama bu arada belirsizlik devam eder ve çeşitliliğin sınırları kadınların saç modellerinin benzerliğinden ve en sevilen aşk şiirleri ve hikâyelerinin çeşitliliğinden çok daha fazladır. Zaman zaman bir kuğu yavrusu kahverengi gölde ördek yavrularının yanında yetişir ve kendi perdeli ayaklı türdaşlarıyla bir araya gelemez. Arada bir de bir Azize Theresa doğar, hiçbir şeyin kurucusudur o, sevgi dolu kalbinin ulaşılamayan bir iyilik için atışları ve ağlaması uzun süre hatırlanacak bir iş üstüne yoğunlaşmaktansa engeller arasında titreyip dağılır.

Dante, Cennet'inde bir "hiçbir şeyin kurucusu" için nasıl bir yer seçer-

di? Ne kadar korkusuz olsa da aynen Jane Austen'da olduğu gibi George Eliot da günümüzdeki feminist eleştirmenler için uygun bir figür değildir. Lee Edwards'ın 1972'de yazdığı bir makale sonradan gelecek birçok yargının kehanetiydi: "*Middlemarch*'ın yaratıcı enerji ile ilgili bir roman' olduğunun açıkça farkında olarak Edwards, Eliot'ın Dorothea'ya daha çok bir yazarın enerjisi ve iradesini bahşetmeyi reddetmesine karşı güçlü bir karşı duruş sergiler:

> ... George Eliot sonunda ne kocalarını sevdiğini ne de onlara ihtiyacı olduğunu olaylar gerçekleşmeden önce bilen bir kadın yaratmadı. Böyle bir sevme onu ya boyun eğmeye ya da yok etmeye zorladı. Eğer George Eliot böyle bir kadının yaşayabileceği bir değerler sistemi bulabilseydi, Azize Theresa'nın kurumuş imgesine bir nefes verebilmeyi başarabilirdi.

Yaratıcısı gibi, Dorothea da evlilikten vazgeçmeye hazır değildi; belki de Eliot radikal bir feminist olsaydı, *Middlemarch* daha da güçlü bir roman olabilirdi ama belki de olmazdı. Ancak Eliot, özgürleşme derecesinde ya da enerjisi ve iradesinde değil zekâsının gücü alanında eşsizdir. Dorothea'ya Blake'in ya da Emily Dickinson'ın kavramsal özgünlüğüyle karşılaştırılabilecek bir zihin mi bahşedecekti? *Middlemarch*, Sanatçının Genç Bir Kadın Olarak Portresi değildir; Protestan bir Azize Theresa potansiyeline sahip ama böyle azize gibi bir kadına yeterli bir alan sağlamayan bir yer ve zamanda yaşayan Dorothea Brooke'un portresidir.

Lydgate, bilimsel bilginin ve onun getirebileceği şöhretin peşindedir ama Dorothea yalnızca ruhani olanı bilmek ister. Doğası gereği düşünmeye yatkın olan Dorothea, toplumsal bir savaşçı ya da politik bir reformcu olamaz. Jane Austen gibi George Eliot da yaşadıkları zamanın toplumsal yapılarıyla engellenmeyecek kadar büyük bir sanatçı ve keskin bir ironi ustasıydı. Her iki yazar da romanın iyiliğini düşündüler; aralarındaki fark Eliot'ın estetik ve ahlaki amaçları Austen'dan daha bariz bir şekilde birleştirmiş olmasıydı ve her ikisi de şu anda aramızda yaygın olan ahlak anlayışından daha bilgili bir anlayışa sahiptir. Eliot'ın bir anlatıcı olarak becerikli kontrolü Dorothea'ya kendisi için mümkün olmayan olasılıklar seçmesini engelledi. Coşkulu Yahudi elçi Mordecai, Daniel Deronda'ya şöyle der: "Irkımızın ilahi prensibi eylem, seçim, kararlaştırılmış hafızadır." Eliot, yüce bir şekilde sadece bu cümleyi yazmakta değil, kısmen de olsa yaşamakta yetenekliydi. Belki de feminist eleştiri daha feminist bir George Eliot özle-

minde haklıdır ama bu haklılık kendi içinde edebi değildir. Henry James, muhteşem bir kadın kahramanın harcanmasına karşı çıkıp okurun hayal gücünün Dorothea'dan, George Eliot'ın ona sağladığından çok daha fazlasını talep ettiğini söylerken feminist eleştirmenlerin kararsızlıklarının kehanetini sunmuştu. Sonuna kadar basiretli olan Eliot, romanının son paragraflarında bu türden şikayetleri öngörmüştür:

> Şüphesiz onun hayatını belirleyen bu eylemler ideal bir şekilde güzel değildi. Bunlar büyük duyguların genellikle hataya, büyük inancın bir yanılgıya dönüştüğü mükemmel olmayan bir sosyal durumun şartları içinde mücadele veren genç ve asil tepkilerin karışık bir sonucudur. Çünkü başka hiç kimsenin dışarıdaki öğelerle büyük ölçüde belirlenmeyecek kadar güçlü içsel bir benliği yoktur. Yeni bir Theresa'nın bir manastır hayatını reforme etme şansı olmayacaktır, aynı şekilde yeni bir Antigone'nin erkek kardeşinin cenazesi için her şeye karşı koyacak kahramanca bir dindarlığı olmayacaktır: Coşkulu eylemlerinin şekillendiği ortam artık sonsuza kadar kaybolmuştur. Ancak biz önemsiz insanlar günlük eylemlerimiz ve sözlerimizle nice Dorothea'nın hayatını hazırlıyoruz. Bunlardan bazıları hikâyesini bildiğimiz Dorothea'nın fedakârlığından çok daha üzücüsünü sunabilir.
>
> Her ne kadar açıkça görünür olmasa da onun ince ruhu hâlâ güzel özelliklere sahiptir. Onun doğası, Cyrus'un gücünü kestiği ırmak gibi dünyada büyük bir adı olmayan kanallarda kendini tüketmiştir. Ama onun etrafında olanlar üzerindeki etkisi hesaplanamaz bir şekilde yaygındır çünkü dünyanın iyiliği kısmen tarihsel olmayan eylemlere bağlıdır; ve işlerin sizin ve benim için olabileceği şekilde kötü olmaması da bir ölçüde ziyaret edilmeyen mezarlarda dinlenen, inançlı gizli hayatlar yaşayan bir avuç insana bağlıdır.

"Dışarıdaki öğelerle büyük ölçüde belirlenmeyecek kadar güçlü bir içsel benliği olan bir kimse yoktur" cümlesi kadar bilge ve nasihat içeren çok az cümle biliyorum. Kırgınlık partizanlarının bu cümleye ihtiyaçları yoktur ama benim var. Ancak "büyük ölçüde" çok belirgindir ve Eliot, içsel benliğin gücünün bu "büyük ölçüde"nin ölçüsünü belirleyeceğini ima eder. Üst belirlenim karanlık bir hakikattir, hem hayatta hem de edebiyatta. Bireysel irade ve enerjinin sosyal ve tarihsel güçlerle mücadelesi her iki alanda da sonsuzdur. Dorothea bir mücadeleci olmamayı seçmiştir. O da (yaratıcısı gibi) "dünyanın iyiliğinin kısmen tarihsel olmayan eylemlere" bağlı olduğuna inanır.

James haklı olabilir; bir okuyucu olarak benim hayal gücüm bazen tarihsel eylemleri olan bir Dorothea'ya özlem duyar. Ama James yanlış söylemiş de olabilir; onun en büyüleyici kadın kahramanları Isabel Archer ve Milly Theale'nın tarihsel eylemleri nelerdir? Kanonsal roman, varlığının baharında, okuyucularının üstündeki etkisi "hesaplanamaz bir şekilde yaygın" olmaya devam eden *Middlemarch* ile Yücelik konumuna erişmiş olabilir.

14.

TOLSTOY ve KAHRAMANLIK

Tolstoy için en iyi giriş Maksim Gorki'nin *Anılar*'ıdır (1921). Gorki, 1901 yılında Kırım'da yaşayan, Rus Ortodoks Kilisesi'nden kısa bir önce aforoz edilmiş, sağlığı da kötüleşmiş olan yazarla görüşmelerinden söz eder. Gorki, Tolstoy ile kendisi arasındaki çelişkileri, Tolstoy'un tekinsizliğinin daima ortaya çıktığı anlayışını yükselten çelişkileri, doğrudan ifade eder:

> Bana okumam için verdiği günlüğünde, garip bir aforizma dikkatimi çekti: "Tanrı benim isteğimdir." Bugün günlüğünü ona geri verirken, bunun ne anlama geldiğini sordum.
>
> "Tamamlanmamış bir düşünce," diye cevap verdi, sayfaya bakıp gözlerini kısarak. "Tanrı benim onu bilme isteğimdir demek istemiş olmalıyım... Hayır, o da değil..." Gülmeye başladı, defteri bir rulo halinde kıvırıp gömleğindeki büyük cebe yerleştirdi. Tanrı ile şüpheli bir ilişkisi vardı; bana bazen o ikisi 'bir mağarada iki ayı'yı hatırlatır.
>
> (S.S. Koteliansky ve Leonard Woolf'un çevirisinden)

Bu deyimi kullanırken Gorki'nin kurnazlığı, Tolstoy'un nihilizmini ve kendisinin de nihilizme katlanamaması gerçekliğini ortaya çıkarır. Kâhin-romancının tamamlanmış düşüncesi, Tanrı'yı ölmeme isteği ile özdeşleştirmiştir. Muazzam bir cesarete sahip olan Tolstoy, sıradan bir ölüm korkusundan etkilenmiyordu. Onu etkileyen şey, var oluşunun sona ermesi fikrini hiçbir şekilde barındırmayan kendi olağanüstü canlılığıydı. Yine Gorki bu konuda şunları söylemiştir:

> Hayatı boyunca ölümden korktu ve nefret etti, hayatı boyunca ruhunda "Arsamasyan dehşeti" hissetti; ölmeli miydi? Bütün dünya, bütün yeryüzü ona bakar; Çin, Hindistan, Amerika, her yerden yaşayan, nabzı atanlar ona doğru uzanır; onun ruhu herkes içindir ve sonsuzdur. Neden doğa, yasasına bir istisna yapmasın ve bir insana fiziksel ölümsüzlük vermesin?

Tolstoy'un özlemini dini bir istekten çok bir apokaliptik isteklilik ola-

rak adlandırabiliriz. Hâlâ dünyanın her yerinde Tolstoycular vardır ama artık onları ruhani rasyonalizmin diğer birçok türünden ayırmak zordur. Tolstoy, Tanrı dediği şeyi coşkudan ziyade muhtaç bir tutkuyla sevdi. Onu İsa'sı Dağdaki Vaaz'ı veren papazdı ve daha fazlası değildi; belki de Tolstoy'un kendisinden bile daha az tanrısaldı. Tolstoy'un din konusundaki görüşlerini okurken katı, bazen de vahşi bir ahlakçıya rastlarız. Tolstoy'un karısından on üç çocuğu oldu fakat evlilik ve aile konusundaki görüşleri kötüdür ve cinsellik ile ilgili duruşu da korkutucu derecede kadın düşmanıdır. Tabii ki bütün bunlar söylemci Tolstoy için geçerlidir, roman yazarı Tolstoy için değil. Hatta son dönem romanı *Resurrection* (Diriliş) ya da yine son dönem kısa romanları *Şeytan* ve ünlü *Kroyçer Sonat*'da durum böyledir. Tolstoy'un anlatı yeteneği öyle güçlü ve kesintisizdir ki, onun vaaz veren konudan sapmaları kurgusunu fazlaca bozmaz veya taraflı kılmaz.

Rus eleştirmenler onun romanlarının ve hikâyelerinin tanıdık olanı tuhaf ve yabancı bir şekilde sunduğu ve böylece her şeyin adeta yeni gibi göründüğünü vurgulamışlardır. Nietzsche'nin "insanlığın en eski şiiri" dediği ve bizim de öyle görmekte hemfikir olduğumuz kozmos Tolstoy tarafından yeniden yeni bir bakış açısıyla sunulmuştur. Sürekli Tolstoy'u okuduğunuzda onun gördüğünü görmeye başlamazsınız ama kendi görme şeklinizin ne kadar keyfi olduğunu anlamaya başlarsınız. Sizin dünyanız onunki kadar bereketli değildir çünkü o bir şekilde gördüğü şeyin aynı anda daha doğal ve daha garip olduğunu ima etmeyi başarır. Onun doğa kavramının ne kadar metafizik olduğunu anlamak belli bir zaman alır. Bu doğanın görünen basitliği retorik bir zaferdir. İngilizcede buna en yakın örnek erken dönem Wordsworth'tür. "Tintern Abbey"den önce yazılmış "Suçluluk ve Keder", "Viran Kulübe" ve "Yaşlı Cumberland Dilencisi" gibi şiirlerdir. Bu şiirlerde Wordsworth, hafıza mitine ya da Coleridge'in insan zihni ve doğa arasında karşılıklı iletişim anlayışına ihtiyaç duyar. Doğal erkek ve kadınların acılarını gösteren yürek parçalayıcı halleriyle Wordsworth ilk şiirleri, sanatını bizden saklayan sanatsal bir yoğunlukla basitleştirilmiş olarak Tolstoy'dan önce Tolstoycu'dur. *Adam Bede* romanında en Wordsworthçü hali ile George Eliot da ilginç bir şekilde Tolstoycu görünür ve bu Tolstoy'un bu romana olan hayranlığıyla doğrulanmıştır.

Wordsworth'ün ölümsüzlük dediği şeyin imaları ona çocukluk dönemi hatıralarıyla gelmiştir ve her ne kadar sıradan bir günün ışığında solsalar da, doğal dindarlıklarını muhafaza ettiler. Tolstoy'un benzer imaları yoktu ve doğal dindarlığın eşdeğerini Rus köylülerinde aradı. Bulduğu şey pek de

onun aradığı onay değildi. İnsanların inancını paylaşmak için fazla sert bir rasyonalist olarak yine de onların Tanrı sevgisine ulaşmaya çabaladı. Bütün mucizeleri reddettiği için sevgi dolu bir Tanrı'nın onun için ne anlama geldiğini tanımlamak biraz zordur. Gorki, şöyle yazar: "Hakikat herkes için aynıdır. Tanrı sevgisidir dediğini söyledi ama bu konuda soğuk ve bıkkın konuşmuştu." Başka bir zaman, Tolstoy Gorki'ye inanç ve aşkın cesaret gerektirdiğini söyledi; bu da Tolstoycu etiğe en yakın şeydir. Eğer Tanrı sevgisi bir cüret ise korkakları kim kurtaracaktır? Burada ve başka yerlerde Tolstoy'a hayranlık duyulmasını sağlayan şey onun mizacının özgünlüğü ya da garipliğidir. Onun nedenleri nadiren bizim nedenlerimizdir. Cesaret epik bir erdemdir ve Tolstoy'un dini (eğer böyle denilebilirse) sanatının özelliklerine sahiptir ve epik eğilimler gösterir. Tolstoy kendini Homeros ile karşılaştırdığında ikna oluruz ama başka hiçbir Homeros sonrası yazar bizi ikna edemez. Bir kâhin ya da bir ahlakçı olarak Tolstoy hem bir epik figür hem de epiğin yaratıcısıdır.

Tolstoy'un ahlaki, dini, estetik inançları önemli midir? Eğer bu soru inançların kendileriyle ilgiliyse birçok Tolstoycu'nun varolduğu geçmişe bakıldığında sorunun cevabı olumludur ama şimdiyi düşündüğümüzde, Homeros, Yahvist, Dante ve Rönesans'tan itibaren onlarla başa çıkabilen tek yazar olan Shakespeare ile yan yana okunması gerektiğinde cevap olumsuzdur. Bu kaderinden ne kadar da memnuniyetsizlik duyardı; kendisini bir hikâyeciden çok bir kâhin olarak değerlendirirdi. Bir yazar olarak, *İlyada* ve *Genesis*'e kucak açardı ama şüphesiz Dante ve Shakespeare'i aşağılamaya devam ederdi. Özellikle *Kral Lear*'a karşı bir hiddeti vardı ama kendi son günleri (çaresiz bir şekilde özgürlüğe koşmak için evini terk ettiği zaman) istemsiz olarak Lear'ın rolünü oynayarak geçti. Yoğun bir şekilde şehitlik mertebesini istedi ama Çar yönetiminin kurnazlığıyla bu mertebe ona verilmedi. Onu destekleyenlere zulmeden ama bu dünya çapındaki bilge ve epik romancıya dokunmayı reddeden Çar yönetimi, onu başından itibaren Puşkin'in gerçek mirasçısı ve Rusya'daki yazarların en büyüğü olarak kabul etti. Bu saygınlığını hiçbir zaman yitirmeyecektir. Belki de onun içinde bir şey Homeros'a ya da İncil'e yetişip onları geçme isteğinden hiç vazgeçmedi; her ne kadar içindeki kavgacı yoğunluk genellikle kendini edebiyata güvenmeme ve hatta değerin estetik yönünü inkâr etme olarak ifade etse de.

Ama Yunan trajedisini, Dante, Michelangelo, Shakespeare ve Beethoven'ı ateşli bir şekilde kınadığı *Sanat Nedir?* (1896) adlı eseri, şaşırtıcı *Hacı Murat* ile çatışmaktadır. Tolstoy bu kısa romanı 1896 ve 1904 yılları arasında

yazdı ve öldüğünde henüz yayınlanmamıştı. Bazen *Hacı Murat* romanını kendi keyfi için yazdığı için küçük gördüyse de, hikâyenin taslaklarını arka arkaya yazmıştır ve kitabının bir başyapıt, Hıristiyan ve ahlak sanatı için kendi ilkelerinin neredeyse tamamına ters düşen bir başyapıt olduğunu gayet iyi biliyordu. Tolstoy'un mükemmelleştirdiği kısa roman türündeki başarılarına baktığımızda, *Ivan İlyiç'in Ölümü, Efendi ve Uşağı, Şeytan, Kazaklar* ve *Serge Baba* gibi dikkat çekici örnekler arasında *Hacı Murat*'ı en iyi olarak değerlendirmekte tereddüt edilebilir. Yine de, bu örneklerden ilk ikisi bile bundan kırk yıl kadar önce *Hacı Murat*'ı okuduğum zamandan beri beni aynı ölçüde etkilemedi. Bu kitap, düzyazı kurmacanın en üst noktası için kişisel mihenk taşımdır; benim için, en azından okuduklarım arasında dünyadaki en iyi hikâyesidir.

Bu kitap boyunca tuhaflık anlamında özgünlüğün bir eseri kanonsal kılan özelliklerin başında geldiğini tartıştım. Tolstoy'un tuhaflığı tuhaftır çünkü ilk bakışta hiç de tuhaf görünmez. Tolstoy'un sesini daima anlatıcı olarak duyarsınız ve bu ses doğrudan, rasyonel, güvenilir ve iyidir. Bir modern Rus eleştirmen olan Victor Shklovsky'e göre "Tolstoy'un en çok kullandığı strateji, bir objeyi tanımlamayı reddetmek ve sanki ilk kez görülüyormuş gibi tarif etmektir." Bu tuhaflık tekniği, Tolstoy'un tonlaması ile birleştiğinde ortaya çıkan sonuç Tolstoy'un, okurun her şeyi adeta ilk kez görüyormuş gibi olmasını sağlarken aynı zamanda her şeyi de gördüğü duygusunu vermesidir. Aynı anda hem yabancılaşmış hem de tanıdık olmak mümkün değil gibi görünür ama bu Tolstoy'un eşsiz atmosferidir.

Kurmaca aynı anda nasıl hem tekrarsız hem de doğal olabilir? Sanırım kurgunun en yüksek örneklerinin (*İlahi Komedya, Hamlet, Kral Lear, Don Quijote, Kayıp Cennet, Faust 2. bölüm, Peer Gynt, Savaş ve Barış, Kayıp Zamanın İzinde*) bu zıt özellikleri barındırdıklarını söyleyebiliriz. Bu eserler kendilerini sonsuz sayıda bakış açısına açarlar, belki de kendileri bu bakış açılarını yaratırlar. Fakat bu denli şaşkınlık yaratıcı zıtlığı içinde barındıran pek fazla kısa roman yoktur. *Hacı Murat*, Odysseus kadar garip, Hemingway kadar tanıdıktır. Tolstoy'un hikâyesi Hacı Murat'ın kahramanca çarpışmasıyla sona erdiğinde, o ve bir avuç destekçisi bir yığın düşmana karşı koyduğunda *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'un bence en hatırda kalan sahnesini hatırlamak zorunda kalırız. El Sordo'nun, çok sayıda ve silahlı faşist karşısında bir grup partizanla duruşunun sahnesidir bu. Tolstoy'un hevesli öğrencisi Hemingway, mükemmel bir şekilde özgün eseri taklit eder. Ancak *Hacı Murat*, arkaik epik kahraman olarak, Odysseus, Akhilleus ve

Aeneas'ın bütün erdemlerini kendinde toplayıp onların bütün hatalarından uzak bir şekilde yaşar ve ölür.

Ludwig Wittgenstein ve Isaak Babel arasındaki tek ortak şeyin, onların çok farklı Yahudi kökenleri olduğu söylenebilir ama her ikisinin de *Hacı Murat*'a büyük bir saygı duyması beni şaşırtır. Wittgenstein romanın bir kopyasını öğrencisi Norman Malcolm'a askere giderken yanında götürmesi için vermiş ve bu kitaptan öğrenilecek çok şey olduğunu söylemiştir. Babel ise sıkıntılı günlerinde kitabı tekrar tekrar okumuş ve 1937'de şöyle demiştir: "Burada elektrik akımı topraktan eller yoluyla dışındaki tabakaları bir hakikat hissi ile acımadan sıyırıp atarak hiç yalıtım olmadan doğrudan kağıda geçmiştir."

Babel ve Wittgenstein'ı bu eşsiz övgüleri yapmaya iten bir kitap açıkça evrensel olana dokunur, bu da daima Tolstoy'un isteği olmuştur. Turgenyev'i Tolstoy'a tercih eden Henry James, *Savaş ve Barış* için yaptığı ilginç "gevşek, hantal canavar" tanımını, *Hacı Murat* için yapabilmesi pek mümkün değildi. 19. yüzyıl yazarlarının en kanonsal olanı Tolstoy, devasa bir zenginliğe sahip o demokratik sanatta bile neredeyse yalnız bir figürdür.

* * *

Hacı Murat, her şeyden önce tarihtir. Ama onu *Savaş ve Barış*'ın bir tarihsel roman olduğu anlamında tarihsel roman olarak düşünmek tuhaf olur. *Hacı Murat*'ta tarih üzerine düşünceler yoktur, safi hikâyeciliktir; ancak bu kitapta olan bitenler, temelinde Tolstoy'un yaratısı değildir. Bu kısa romanı J. F. Baddeley'in *Rusların Kafkasya Zaferi* (1908) adlı kitabıyla yan yana okuduğumda kendimi şu paradoksla karşı karşıya buluyorum: Tolstoy doğayı takip edermiş gibi görünürken hakikatleri takip eder ancak onun *Hacı Murat*'ı, tarihe değil mitik epiğe aittir ve tekinsizdir. 19. yüzyılın ilk yarısı boyunca, Rus İmparatorluğu Kafkasya dağlarında ve ormanlarındaki Müslümanları ele geçirmek için yılmadan savaştı. Ruslara karşı kutsal bir savaşla bir araya gelen Kafkasların başında Şeyh Şamil vardı, onun en etkili askeri ise savaşta ölümünden çok önce efsanevi hale gelmiş olan Hacı Murat'tı. Aralık 1851'de, Şamil ile yollarını ayıran Hacı Murat, Ruslara sığındı. Dört ay sonra, Nisan 1852'de kaçmaya çalıştı, takip edildi ve umutsuz bir karşı koyuşla savaşırken öldü.

Tolstoy'un biyografisini yazan ve çevirmeni olan Aylmer Maude, hikâyenin mutlak kökenini Tolstoy'un 23 Aralık 1851'de, Şeyh Şamil'e karşı

savaşta mühimmat subayı olarak hizmet vermeye başlamadan hemen önce yazdığı bir mektupta bulur:

> Kafkasya'dan gelen haberlerle övünmek istiyorsan, Hacı Murat diye birinin (Şamil'in ardından gelen ikinci önemli kişi) birkaç gün önce Rus Hükümeti'ne teslim olduğunu anlatabilirsin. O Çerkezistan'da en önde gelen "korkusuz" du ama kötü bir eyleme doğru itilmişti.

Bir yarım yüzyıl sonra Tolstoy, Hacı Murat'ın eylemlerinin kötü olduğu ya da kötü olabileceği yargısından çok uzaktır. Romandaki diğer kişilerle, Şamil ve Çar I. Nicholas'la karşılaştırıldığında Hacı Murat tamamen epik bir kahramandır. Tolstoy'un Homeros'un hiçbir özelliğinden şikayetçi olmamasına rağmen Hacı Murat, Tolstoy'un hayalindeki şekliyle Homerosvari bir kahramanın güçlü bir eleştirisidir. Homeros'un Akhilleus ve Hektor'a paylaştırdığı hayranlık verici özellikler Tolstoy'un kahramanında bir araya gelmiştir. O, ne Akhilleus'un ölümlülüğe karşı olan öldürücü öfkesini ne de Hektor'un sonunu pasif bir şekilde kabul edişine sahiptir.

Akhilleus gibi gücüyle muhteşem Hacı Murat olgun, çelişkisiz, vahşileşmeden güçlüdür. Akhilleus'tan daha yüce bir şekilde hayat dolu, kurnazlık ve diplomaside Odysseus'un dengidir. Tıpkı onun gibi, karısına ve çocuklarına kavuşmak için evine ulaşmak ister. Bu çabasında Odyseus'un aksine başarısız olur ama Tolstoy bize onun yenilgisinin ağıtını değil, kahramanın ilahlaştırılmasını verir. Tolstoy'un diğer ana kahramanlarından hiçbirine Hacı Murat kadar sevecen, dolu bir anlatım verilmez. Ve bence Batı edebiyatında bu Tatar şefine denk bir karakter yoktur. Başka kim bize doğal insanı cesarette ve kurnazlıkta zengin, muzaffer bir başkahraman olarak sunmuştur? Conrad'ın Nostromo karakteri, halkın adamı, büyük bir figürdür ama Hacı Murat kadar yaratıcı bir şekilde düşünülmemiştir. Tolstoy'un korkusuz kahramanı, Tolstoy'un kendisi kadar kurnazdır ve buna layık bir şekilde ölür. Nostromo'nun ölümü ne kadar ironikse onunkisi, o kadar muhteşem bir şekilde epiktir.

Tolstoy'un 1902 yılının başında ölüme yaklaşması bu konudan bağımsız düşünülemez. Nisan ayının başında hastalığı gerileyip *Hacı Murat*'ı revize etmesine izin verir. Başkahramanın yazarın ölümünü onun yerine gerçekleştirmesinde yansıtılan ölümün bir ertelemesidir bu. Romancının kendisinin de muhtemelen anladığı gibi bir anlamda o Hacı Murat'tı ya da Tolstoy'un bir Shakespeare versiyonunda kahramandı. Oyun yazarının

kendisini en çok kötüleyen yazar üzerindeki ironik zaferidir bu.

Zengin karakter galerisi, dramatik duyguların muhteşem çeşitliliği ve her şeyden önce başkahramanındaki değişikliğin temsiliyle *Hacı Murat*, Tolstoy'un en Shakespearevari hikâyesidir. Shakespeare gibi, Hacı Murat'ın hikâyesini anlatan Tolstoy aynı anda hem hiç kimsedir hem de herkestir, hem ilgili hem ilgisizdir; hem derinden tutkulu hem de umursamazdır. Tolstoy, (her ne kadar kendisi inkâr etse de) farklı sahneleri yan yana koyma sanatını Shakespeare'den öğrenmiştir. Bu şekilde basit bir ilerlemeden çok karmaşık bir devamlılık sağlar. Hacı Murat'a hiç bilmediği bir bağlamda rastlarız ve onun durumu ve insanları idare etme yeteneğine hayran kalırız.

Tolstoy, Shakespeare'i absürd bir şekilde karakterlerine bireysel bir dil veremediği için suçladı. Bu adeta Bach'ın beste yapamadığını söylemek gibi bir şeydir. Daha iyi İngilizce bilmek Tolstoy'u aydınlatmazdı; her ne kadar kendisi bunun farkında olmasa da Shakespeare'e olan öfkesi ona karşı kendisini savunmasındandı. Sadece Falstaff'tan memnun olmuş, özellikle Lear onu delirtmişti. Tolstoy'un sınırlarından konuşmak acı verir ama bu sınırlar onu sadece Shakespeare ile karşılaştırdığımızda vardır. *Anna Karenina*'da derin Shakespeare izleri görürüz ve bu yüzden Tolstoy, Anna Karenina'yı affetmeyecektir. Tolstoy'un, Shakespeare'den gerçekten nefret ettiğini söylemek abartı olmayacaktır ama ondan korktuğunu da eklememiz gerekir. Thomas Mann, Tolstoy'un gizlice Shakespeare'i doğayla ve kendisini de ruhla özdeşleştirdiğini düşünürdü. Akademisyenlerimiz arasında ahlakçılık yeniden moda oldu ve artık Tolstoy'un Shakespeare yerine Harriet Beecher Stowe'u seçmesini takdir edeceğiz. Yeni Tarihselciler, Feministler, *Tom Amca'nın Kulübesi*'ni *Kral Lear*'a tercih etmek zorundalar, çünkü Tolstoy bunun öncülüğünü yaptı.

Tolstoy'un geç dönem eserleri arasında *Hacı Murat* büyük bir istisnadır çünkü burada yaşlı şaman Shakespeare'e rakiptir. Shakespeare'in en önemsiz karakterlere bile canlılık bahşetme, onları hayatla doldurma yeteneğini Tolstoy kurnazca özümsemiştir. *Hacı Murat*'taki herkes canlı bir şekilde bireyselleştirilmiştir: Şamil; Çar Nikolas; bir çatışmada ölen bahtsız Rus asker Avdeev; Hacı Murat'ın teslim olduğu Prens Vorontsov; bir grup kumandanı Poltoratsky ve Hacı Murat'ın inançlı bir grup adamı: Eldar, Gamzalo, Han Mahoma ve Hanefi. Liste uzadıkça uzar, tıpkı Shakespeare'in başlıca oyunlarında olduğu gibi. Bu listeye Rus ordusunun başı yaşlı Vorontsov'u ve onun emir subayı Loris-Melikov'u, Tatar şeyhinin özelliklerini takdir edebilen kahraman subay Butler'ı ekleyebiliriz. Ayrıca ikna edicilikleriyle

parlayan iki önemli kadın kahraman vardır: genç Vorontsov'un eşi Marya Vasilevna ve bir subay'ın metresi Marya Dmitrievna.

Bu on beş karakter ve bir düzineden fazla ikincil karakter adeta bir Shakespeare titizliğiyle ve tadında çizilmiştir. Bu da *Hacı Murat*'ı güçlendirecek bir çerçeve oluşturur. Onu, Shakespeare'in muhteşem savaşçıları Othello, Antony, Coriolanus ya da Kral John'daki piç Faulconbridge'i bildiğimiz kadar tanırız. Gerçekten Hacı Murat'ı, Tolstoy'a çok yakın olan Anna Karenina'yı bileceğimizden çok daha bütüncül bir şekilde tanımaya başlarız. Bir kereliğine Shakespeare gibi Tolstoy da kendi sesinden başka bir sesle konuşur ve Hacı Murat'ın büyük rolünü, bir epik kahraman olarak doğal insan rolünü oynar.

Tarihi Hacı Murat hem Tolstoy'a aittir hem de değildir. J. F. Baddeley'in Tatar kahramanı anlatımı belki de daha korkusuz ve cüretkârdır ama daha karanlık bir şekilde insanlık dışıdır. Dağıstanlı bir Avar olan Hacı Murat, önce müridlere, Ruslarla Avarlar arasında 60 yıllık bir savaşa neden olan Müslüman mistik dini uyanış hareketlerine karşı savaştı. Baddeley'ın Hacı Murat ile ilgili tarihi, gerçeklere dayanmasına rağmen bir fantezi edebiyatı gibidir. Müridlerin lideri İmam Hamyad'ı öldürdükten sonra Avarların liderinin ihanetine uğrar ve Ruslara, yeni İmam Seyh Şamil'in yandaşı olarak tanıtılır. Yüksek bir kayalıktan atlayarak Ruslardan kurtulan Hacı Murat müridlere gider ve orada yetenekleriyle kısa sürede Şamil'in baş yardımcısı olur. Hem akınlarda hem de meydan savaşlarında çok başarılı olan kahramanın ünü, zamanla Şeyh Şamil'in kıskançlığına neden olur ve Şamil, hanedanın sürekliliğini garanti altına almak için en iyi askerine ölüm cezası verir. Başka çaresi kalmayan Hacı Murat tekrar Ruslara sığınır. Tolstoy'un kısa romanının başında da böyle olur. Tolstoy, gerçekleri yansıtmak için çok dikkat etse de Hacı Murat'ın sözüne inandı ve kahramanın zaferinin keskin ışığına hiçbir hırs ya da zalimlik gölgesi düşmesine izin vermedi.

Tolstoy'un romanı kısa bir giriş ile başlar. Bir yürüyüşten dönen anlatıcı büyük bir zorlukla "kırmızı renkli güzel bir dikenli çiçek, bizim oralarda 'Tatar' dikeni dedikleri bir çiçeği" kopartır. Şimdiden bu diken Hacı Murat'ın üstü kapalı bir simgesidir: "Fakat bu ne enerji ne azim! Nasıl bir kararlılıkla kendini benden korudu, nasıl da pahalıya sattı kendini!" Bu girişi her okuduğumda, bu dikenin bariz sembolik kullanımının bana estetik bir hata olarak görünmemesine şaşarım. Ama düşününce *Hacı Murat*'taki her şey iyi bir şekilde aşikârdır. Hikâyenin hiçbir yerinde bir sürpriz ya da

beklenmedik bir dönüş yoktur; gerçekten Tolstoy, bize aralıklarla daha sonra ne olacağını bildirir. Hikâye Hacı Murat'ın en son çatışmasının detaylı anlatımı ile bitmeden önce kahramanın kesilmiş başını gördüğümüzde, bu teknik, anlatıyı altüst etmenin en yüksek noktasına erişir. Sanki Tolstoy bizim tarihi zaten bildiğimizi öngörmüştür; çıkarılabilecek bir ahlak dersi yoktur, polemiğe yer bırakmamıştır. Açıkça önemli olan ne eylemdir ne de pathos. Önemli olan sadece kahramanın ethosudur, Hacı Murat karakterinden aldığımız ilhamdır.

Kurnazlığına ve cesaretine rağmen kahramanın kaderi başından beri bellidir. İki acımasız despot olan Şamil ve Çar Nikolas'ın arasında kalmıştır. Onun mutlak kaderi belirlenmiştir; Ruslar ona Şamil'e karşı bir ayaklanmanın lideri olmasına izin verecek kadar güvenmeyeceklerdir ama o, (imamın rehin alındığı) ailesini kurtarmaya çalışmak zorundadır. Böylece o, Tolstoy ve yazar gibi hikâyesinin, kahramanların en son kaderini anlatan bütün hikâyelerin bitmesi gerektiği gibi bitmesi gerektiğini bilir. Ancak Hacı Murat, ne Dante'nin Ulysses'i ne de gecikmeli ahlaki bir evrende kapana kısılmış herhangi başka bir epik kahramandır. O bir Shakespeareci ana kahramandır ve onun en derin ethosu onu mahveden şeye karşı düşmanlıkla güçlenmiş içsel değişiklik yapabilme kapasitesidir. Aynen tanrı Herkül onu terk ettiğinde insanlaşan Antony gibi. Hacı Murat'ın hikâyesini anlatırken Tolstoy, hikâye anlatıcısının sanatıyla öylesine büyülenir ki Tolstoycu doktrinlerden kurtulur ve sanatın saflığı ve onun uygulamasına koyulur.

Soğuk bir kasım akşamında Hacı Murat, pelerini ve başlığıyla, yanında sadece tek müridi Eldar ile Rus sınırının yirmi beş kilometre ötesinde bir Tatar köyüne gider. Orada, Rusların onu kabul edip etmeyeceğinin haberini bekleyecektir. Şimdi o, Baddeley'e göre her yere baltalı bir cellatla giden Şamil'den kaçmaktadır. Tolstoy'un anlatıcısının ilk paragraflarındaki hava, Wittgenstein'ın *Hacı Murat*'la ilgili en çok hayranlık duyduğundan şüphelendiğim şeye bizi ikna eder. Hacı Murat, doğaya trajedinin hakikati konusundaki kuşkuculuğumuzu hem uyandıran hem de yatıştıran bir trajik kahramandır.

Laura Quinney'in başarılı çalışması *Hakikatin Acımasızlığı*, Wittgenstein'ın yaşamın trajik anlamı ile ilgili diyalektik tavrını Dr. Johnson ve Shelley'e uygular. Birbirine zıt olmalarına rağmen Tolstoy ve Dostoyevski'den etkilenen Wittgenstein, her ikisinde de trajedi ile ilgili hissettiği kararsızlığı buldu. *Hamlet* ve *Kral Lear*'ın yazarından en az Tolstoy

kadar korkan Wittgenstein'a göre Shakespeare onu üzüyordu. Trajedi konusunda kuşkucu iseniz ama trajedisiz yapamıyorsanız (ki kendilerine rağmen Wittgenstein ve Tolstoy böyleydi) Shakespeare sizin en büyük probleminiz olacaktır çünkü trajedinin onun için komedi ya da romans kadar kolay olduğu gerçeği sizi hırslandırır. Özellikle Tolstoy, *Kral Lear*'da olanları affedemez ve Hacı Murat, bütün istemsiz Shakespeareciliğine rağmen Shakespeare'deki trajik kahramanın insanın tanıdıklarının ötesinde güçleri serbest bırakmasının eleştirisi olabilir. Tatarların en cesuru Hacı Murat, kendi kendine devam etmek zorundadır ve kendini kurtaramaz fakat şeytani güçleri uyandırmaz ya da onlarla çarpışmaz. O, trajiktir çünkü doğal ve epik bir kahraman olmasına rağmen imkânsız güçlüklerle karşılaşır. Burada Gorki aklıma geliyor çünkü Tolstoy'la olan diyaloğu, Tolstoy'un o anda *Hacı Murat'ı* bitirmeye çalışıyor olması açısından beni çok şaşırtır:

> Bütün yazarların bir dereceye kadar mucit olduklarını, insanları hayatta görmek istedikleri gibi tasvir ettiklerini söyledim. Ayrıca aktif insanları, şiddet yoluyla bile olsa hayatın kötülüğüne karşı koymayı isteyen insanları sevdiğimi de söyledim.
>
> "Ve şiddet kötülüklerin başıdır," diye bağırdı koluma girerken. "Bu paradokstan nasıl kurtulacaksın şimdi mucit? Şimdi senin Bay Seyahat Arkadaşın icat edilmedi ve icat edilmediği için iyidir. Ama düşününce şövalyeler, Amadisler peydahlarsın."

Tolstoy'un şövalyesi, onun Amadis'i, şüphesiz muhteşem ve (olması gerektiğinde) şiddet kullanan Hacı Murat'tır. O, romancının hem icat ettiği hem de etmediği bir kahramandır. Şiddet karşıtlığının elçisi olan Tolstoy, Tatar lider için yazdığı vahşi anlatıda yoktur. Hangisi hakiki Tolstoy'dur? *Hacı Murat*'ın anlatıcısı mı yoksa *İtiraf* ve *Sanat Nedir?*'in yazarı, ahlakçı vizyon sahibi Tolstoy mu? Birbirinin zıttı iki Tolstoy olduğunu ilan etmekte tereddüt ederiz. Aşağıdaki alıntıda (Aylmer Maude'in İngilizce çevirisinden) nasıl olur da en önemli olan, kanonsal Tolstoy olamaz?

> Bu iki adamın bakışları birbirine kenetlendi ve birbirine tercümanın dediğinden çok uzak ve kelimelerle ifade edilmeyecek çok şey söyledi. Kelimeleri kullanmadan birbirlerine tamamen hakikati söylediler. Vorontsov'un gözleri, Hacı Murat'ın dediklerinin bir kelimesine bile inanmadığını, onun her zaman Rus olan her şeye düşman olduğunu bildiğini ve şimdi de mecbur olduğundan teslim olduğunu söylüyordu. Hacı Murat bunu anladı ama

bağlılığının garantisini vermeye de devam etti. Onun gözleri de "Bu ihtiyar adam savaşı değil kendi ölümünü düşünmeli ama yaşlı olmasına rağmen kurnaz bir adam, dikkatli olmalıyım," diyordu. Vorontsov da Hacı Murat'la savaşın başarıya uğraması için ne gerektiğini düşünüyorsa o şekilde konuştu.

Tolstoy'un kendisi de kendi ölümünü düşünmemek için mücadele eden, bunun yerine savaşı düşünen ihtiyar bir adamdır. Homeros gibi Tolstoy da savaşı ne kutlar ne de kınar; her ikisi de savaşı yaşamın temel yasası olarak kabul eder. Yine burada Tolstoy ve şiddet karşıtlığı konusunu merak ederiz ama şiddet karşıtlığının Kafkasyalı Vorontsov ve Hacı Murat ile ne ilgisi olabilirdi ki? *Hacı Murat*'ta savaş kurtuluştur, Şamil ve Nikolas'ın birleşik ihanetleri arasında dengede duran bir dünyadan kaçmanın tek yoludur. Açıkça görünüyor ki yaşlı Tolstoy'u için *Hacı Murat*'ı yazmak bir kaçıştı, keyiflerin en iyisiydi. Tolstoy yine de Gorki'ye şöyle söyledi: "Kahramanlar, işte bu bir icat ve yalan; onlar sadece insan, insan ve başka hiçbir şey değil."

Peki, Hacı Murat bir kahraman değilse neydi? Belki de o kısmen Tolstoy'un geçmişte kalmış gençliğinin yerine geçen biri ama tek başına bu, Tatar savaşçının çeşitli üstün meziyetlerini açıklamaya yetmez. Onunla karşılaştırıldıklarında, Tolstoy'un başlıca romanlarının başkahramanları hem daha cansız hem de daha az sempatiktir. Her okurun içinde bir şey Hacı Murat'ın kendi dünyasına uyduğu şekilde kendi dünyasına uyan bir kurgusal karakterin peşindedir. Shakespeare'den bu yana diğer yazarların hepsinden daha çok Tolstoy, çatışan bir dünyada güç mücadelesini temsil etme yeteneğine sahiptir ve Hacı Murat, *Antony ve Kleopatra*'daki Antony ve Conrad'ın Nostromo'su ile karşılaştırılmaya layıktır. Shakespeare gibi Tolstoy da aynı anda hem kahramanının mücadelesine karşı tutkusuzdur hem de kahramanının yaklaşan kaderine karşı derinden sempati duyar.

Tolstoy'un Hacı Murat ile olan ilişkisinde artı bir öğe vardır, gerçek bir özdeşleşmeye yaklaşan harika bir şekilde kişisel bir şeydir bu. Her ne kadar onurlu ve haysiyetli bir kaçak olsa da şartlar Hacı Murat'ı toplumun dışına itmiştir. Bulunduğu bağlama üstün bir şekilde uyumlu olmasına rağmen bu bağlamın ortadan yok olduğunun, bir avuç adamıyla yalnız kaldığının farkındadır. *Antony ve Kleopatra*'da kahramanın her ortaya çıkışında hissedildiği gibi sona yaklaşmanın acı tadı, Tolstoy'un hikâyesinde kol gezer. Şamil ile Çar arasında kalmış olan Hacı Murat sadece cesur bir şekilde, kişiliği zedelenmeden, bilakis daha da güçlenerek ölme özgürlüğüne sahiptir.

Tolstoy'un en çok benzediği karakterlerin J yazarının Yehova karakteri

ve Shakespeare'in Lear'ı olması tesadüf değildir fakat o Hacı Murat'a benzemeyi tercih ederdi; fevri bir Tanrı-kral olmak yerine cesur ve yetenekli bir savaşçı olmayı isterdi. "Goethe ve Tolstoy" üzerine ilginç bir makalesinde Thomas Mann, böyle bir niyeti olmaksızın bu fikri teyit eder:

> Tolstoy'da aynı hayvani ruhların aşırılığını fark ettik; onda gerçekten Goethe'nin en son dönemindeki ağırbaşlılık, heybet ve ciddiyetten uzak bir ihtiyarlığa kadar bu ruhlar var olmaya devam etti. Goethe'nin bu Slav aristokrattan daha içten, çalışkan, örnek bir hayat sürdüğünden şüphemiz yok; ya da Goethe'nin kültürel faaliyetlerinin Tolstoy'un ruhanileşmek için yetersiz çabalarından çok daha fazla fedakârlık, dizginleme ve disiplin gerektirdiğinden de şüphemiz yok. Tolstoy'un aristokratik büyüsü, Gorki'nin de gösterdiği gibi soylu bir hayvanın büyüsüdür. O, hiçbir zaman muzaffer olan bir insanın ağırbaşlılığına ulaşamadı.

Buna sağlam bir cevap John Bayley'den gelir. O, hem Goethe'nin hem de Tolstoy'un devasa egoistler olduklarını ama birbirilerinden farklı olduklarını söylemiştir: "Eğer Goethe kendisinden başka bir şeyi önemsemediyse, Tolstoy kendisinden başka hiçbir şeydi; ve onu bekleyen şey ile ilgili duygusu ve hayatın onun için ne anlama geldiği de buna bağlı olarak daha içten ve daha etkileyicidir."

Hacı Murat karakteri gibi Tolstoy da kendisinden başka hiçbir şeydir. Mann, büyük ihtimalle Hacı Murat'ı da uygar bir ağırbaşlılıktan uzak, başka bir soylu hayvan olarak düşünürdü. Büyük bir ironist olarak Mann burada kendi estetik gücünün ötesinde bir şeylerle karşı karşıyaydı. Hacı Murat hakkında en önemli şey onun estetik ağırbaşlılığıdır ki o Mann'ın karakterlerinde bulabileceğimiz herhangi bir şeyin ötesindedir. Estetik ağırbaşlılık söz konusu olduğunda, Tolstoy'un kurgusal epifanları içinde belki de en iyisi olan Hacı Murat'ın son çatışması ve ölümüne geliriz.

Tolstoy ve Hacı Murat arasındaki bir fark, Çeçen kahramanın karılarını ve oğlunu sevmesi ve onları Şamil'in öfkesinden çaresiz bir şekilde kurtarmaya uğraşırken ölmesidir. Tolstoy'un, çocukları da dahil olmak üzere, herhangi birini sevdiği şüphelidir. Wordsworth ya da Milton, hatta Dante bile Tolstoy'un büyük solipsizmine rakip olamaz. Tolstoy'un dini ve ahlaki yazıları kendi solipsizminin itiraflarından başka bir şey değildir; ancak *Savaş ve Barış*'ın ya da *Hacı Murat*'ın hangi okuru Tolstoy'un kendisiyle daha

az takıntılı olmasını isterdi ki? Hiçbir şeyden hiçbir şey çıkar ve bazı güçlü yazarlar (erkekler kadar kadınlar da) solipsizm olmadan estetik görkemlerine ulaşamazlar. Benim bildiğim kadarıyla Shakespeare, şairler arasında en az solipsist olan olabilir; Chaucer da bu konuda Shakespeare'e rakiptir. Bazen başlıca yazarların solipsizm derecelerine göre ayrıldığı bir aile oyunu olsa fena olmazdı diye düşünüyorum. Bir şey fark eder mi? Onların başarılarının saygıdeğerliğiyle alakalı olarak hiçbir şey fark etmez fakat bir tür farklılığıyla ilgili olabilir. Joyce anıtsal bir solipsistti, Beckett ise insanların en az bencil olanlarından biriymiş gibi görünüyor. *Finnegans Wake* ve Beckett'ın *Molloy*, *Malone Dies* ve *The Unnameable* üçlemesi arasındaki zıtlık, Beckett'ın öncüsünden kaçmasıyla ilgilidir ama daha çok öteki benlikler hakkındaki çarpıcı farklılıktaki anlayışları yüzündendir.

Tolstoy'un diğer erkek başkarakterlerinin aksine Hacı Murat'ın, öteki benliklerin gerçekliği hakkında doğaüstü bir anlayışı vardır. Bu anlayış olmadan çoktan ölmüş olurdu ama onun farkındalığı sadece bir ihtiyattan çok daha fazlasıdır. Bunu, Romantik görünüşü ve takıntılı kumar alışkanlığıyla Tolstoy'un Kafkasya'daki askerlik günlerini hatırlatan Butler ile olan sevgi dolu ilişkisinde görürüz. Eğer bir açıdan Hacı Murat'ın trajik yalnızlığı Tolstoy'un kendi ikilemini yansıtıyorsa, Tatar savaşçının sevgide cömertliği de romancının kendinde pek olmadığını anladığı bir özelliği yansıtır. Şüphesiz kahramanının askeri hüneri de Tolstoy'un özdeşleşmeyi istediği bir özellikti. John Bayley, Tolstoy'un ordudaki hizmetini şöyle özetler: "Neredeyse hep konuşarak, hikâyeler yazarak, tavşan ve sülün avlayarak, Kazak kızlarla ilişkiye girerek geçirmiştir." Bayley bu deneyimin Hemingway'in askerdeki maceralarına benzediğini, Hemingway'in bütün kariyerinin Tolstoy ile bilinçli bir mücadele olduğunu söyleyerek devam eder. Her iki romancı da kendi kendilerini putlaştırmayı, sanatlarının en ücra köşelerine taşımışlardır. Böylece Freud'un "gerçeklik sınavı" dediği alana girmiş oldular ancak son Freudcu bilgelik olan ölümün gerekliliği ile dost olmadan.

Hacı Murat, hem hayatının tamamında hem de en son çarpışmasında mükemmel bir şekilde, bu bilgeliği sadece Shakespeare'in trajik kahramanlarının yaptığı gibi gösterir, sonuna kadar savaşır ve baş kaldırsa da zarafetle ölür. Son sabahında, gün ışımış ama henüz güneş doğmamışken, atını çağırır ve beş yoldaşı ve beş Kazak koruma ile oradan ayrılır. Kazakları öldürüp kaçırırlar. O ve adamları yine başka bir grup Kazaklardan kaçmayı başarır. Ruslara hizmet eden Tatar milisleri de atlatırlar. Şiddetli bir silahlı çatışmadan sonra Hacı Murat'ın sonu gelmiştir:

Başka bir kurşun Hacı Murat'ı sol yanından vurdu. Hendeğin içine yattı ve beşmetinden (gömlek) bir parça kumaş koparıp yarasına bastırdı. Yara ölümcüldü, öleceğini anladı. Gözünün önünde olağanüstü bir hızla hatıralar, resimler geçmeye başladı. Hatıralarında güçlü Abunutsal Han canlandı, kılıcı elinde düşmana saldırırken bir yandan da kesilmiş yanağını tutuyordu; sonra yaşlı, kansız, zayıf Vorontsov'un kurnaz, beyaz yüzünü görür gibi oldu, yumuşak sesini işitti. Daha sonra oğlu Yusuf canlandı gözünde, karısı Safiyat'ı, solgun, kızıl sakallı düşmanı Şamil'i gördü. Bütün bu imgeler zihninden geçerken içinde hiçbir duygu canlanmadı; ne acıma, ne kızgınlık, ne de bir tutku; şu anda içinde başlayan ya da zaten başlamış olan şeyle karşılatırınca her şey çok önemsiz görünüyordu.

Ama güçlü bedeni başlattığı şeyi devam ettirdi. Kalan gücünü toplayarak doğruldu ve onlara doğru koşan bir adama ateş edip durdu. Adam düştü. Hacı Murat hendekten çıkıp, elinde hançeriyle topallayarak doğrudan düşmanına doğru gitti.

Üzerine kurşunlar yağdı ve sarsılarak yere düştü. Milislerden birkaçı onun düştüğünü görünce zafer çığlıkları atarak ona doğru koştular. Önce kanayan, tıraşlı kafası yükseldi; sonra da bir ağacın gövdesine tutunan bedeni kıpırdadı ve ayağa kalktı. Öyle berbat görünüyordu ki ona doğru koşanlar olduğu yerde kaldılar. Fakat aniden içinden bir titreme geçti, ağaçtan sendeleyerek uzaklaştı ve yüz üstü düştü. Biçilmiş bir diken gibi dümdüz yerde yatıyordu ve artık hareket etmiyordu.

Hareket etmedi ama hâlâ hissediyordu.

Hacı Ağa onun yanına gelen ilk kişi oldu, büyük bir hançer ile kafasına vurdu. Hacı Murat'a birisi kafasına çekiçle vuruyormuş gibi geldi ama kimin neden yaptığını anlayamadı. Bu onun bedeniyle bağlantısının kesildiği andı. Artık hiçbir şey hissetmiyordu ve düşmanları artık onunla ortak noktası olmayan bir şeye vurup tekmeler atıyordu.

Bu pasajın nesnel, neredeyse tutkusuz gücü bir yana, kahramanıyla özdeşleşmesine rağmen Tolstoy'un Hacı Murat'ın bilinçten uzaklaşmasıyla ilgili olarak hiçbir şok, ağıtsal bir pişmanlık ya da metafizik bir dehşet hissedip hissetmediğini merak ederiz. Cesedin "artık onunla ortak bir noktası yoktu" diye tanımlanması ve burada *Savaş ve Barış*'ta Prens Andrew'in ölümünü duyan Nataşa'nın çığlığını hatırlarız: "Nerede o, kim o şimdi?" Bayley bunun hakkında güzel bir yorum yapmıştır ve Tolstoy'un kimlik gücü için "Solipsizm, ölümsüzlüğün işaretidir," der.

Yaşlı Tolstoy'un solipsizmden kaçışı olan Hacı Murat'ın ölümü, Nataşa'nın acılı, çifte sorusuna benzer bir şey getirmez. Bunu yerine Tolstoy bize şunu verir: "Silah sesinden susan bülbüller tekrar şakımaya başladılar; önce yakınlarda bir tane öttü, sonra da uzaklarda diğerleri."

Bize kalan, Tatar dikeni denen dikenin sürülmüş tarlada yerinden sökülmesi ve bülbüllerin şakımasıdır. Etkisiyle Homerosvari (karakterleriyle Shakespearevari) olan Tolstoy'un anlatısının gücü her şeyden önce kahramanlık imgesiyle telafi edilir. Hacı Murat kendi evreninin en iyisidir. Kafkasya ya da Rusya önemli olan bütün özelliklerin en iyisine sahiptir: cesaret, at binicilik, çözüm bulma yeteneği, liderlik, gerçeklik vizyonu. Başka hiçbir epik kahraman, antik ya da modern, onun dengi olamaz ya da onun kadar sevilemez. Hacı Murat ölürken acıma, kızgınlık ve tutkudan arınır. Tolstoy ve biz de. Tolstoy'un aynı anda hem çok uygun hem de kendi ölüm korkusuna hiç benzemeyen bir ölümü hayal etmiş olması estetik vakarın beklenmedik ve güven verici bir zaferidir. Kanonsal olarak düşündüğümüz ne varsa, Demokratik Çağ'da *Hacı Murat* bunun merkezindedir.

15.

IBSEN: TROLLER VE *PEER GYNT*

Geçenlerde kendimi Harvard'daki Amerikan Repertuvar Tiyatrosu'nun sahnesinde Ibsen'ın *Hedda Gabler*'ini tartışırken buldum. Benimle birlikte sahnede saygıdeğer bir Ibsen araştırmacısı (erkek), ünlü bir Harvardlı feminist ve Hedda'yı canlandırmış güzel bir aktris vardı. Ilımlı ve sevimli bir şekilde Hedda'nın gerçek öncülerinin Shakespeare'in Iago ve Edmund'u olduğunu söylediğimde seyircilerin çoğundan olumsuz bir tepki almayı başardım. Yorumuma şöyle devam ettim: Eğer onun dönemindeki Norveç toplumu onun silah sanayisinde genel müdürlüğüne yükselmesine izin verseydi bile Hedda yine sadomazoşist, insanları kullanan, katil ruhlu ve intihar eğilimli yani korkunç bir şekilde büyüleyici kendisi olurdu.

Birazcık yaramazlık yaparak, Hedda'nın bir kadın ya da erkek olmasının fark etmeyeceğini ekledim. Kadın oyuncuların Hamlet'i oynamış oldukları gibi belki bir gün Hedda'yı bir erkek oyuncu oynayabilirdi. Seyirci, feminist araştırmacının Hedda'nın hem evlilikte mutsuz hem de istemeden hamile olduğu için toplumun ve doğanın kurbanı olduğunu söylediğinde çok daha mutlu oldu. "O, bir kadının bedeninde sıkışıp kalmıştır" sözü bir nakarat haline geldi, toplum Hedda'ya yapabileceği bir şey vermediğinden onu kurban durumuna düşürmüştür anlayışı da aynı şekilde yaygındır.

Feminist rakibim pek de özgün değildi; aslında ben de öyle. 1970 yılında Brigid Brophy, ikimizden de önce şöyle demiştir: Eğer o "Norveç silahlı kuvvetlerinin başkumandanı" olsaydı Hedda'nın trajedisi önlenebilirdi. Ancak en sevdiğim kitaplardan biri olan *Black Ship to Hell*'in (Cehenneme Giden Kara Gemi) saygıdeğer yazarı hata yapmıştı. Bir orduyu ya da bir silah fabrikasını kumanda etse bile Hedda, öncüleri Iago ve Edmund gibi davranırdı. Onlarınki gibi onun dehası da olumsuzluk ve yıkım içindir. Yine onlar gibi Hedda da başkalarının hayatlarını yazan bir oyun yazarıdır. Onun zekâsı kötücüldür ve bunun nedeni sosyal problemler değil, kendi zevkidir, kendi iradesidir. Eğer o, Ibsen'in tanıdığı birisine benziyorsa bu Ibsen'ın kendisidir. Ibsen de bunun farkındaydı.

1890 yılında Münih'te yazılmış olan *Hedda Gabler*'in Demokratik ve Kaos çağlarının arasındaki tehlikeli geçiş dönemi olan Estetik Çağı'nın baş-

yapıtı olması kazara olmamıştır. Othello'nun itibarını kaybetmesinin tadını gururla çıkaran Iago ve babası Gloucester ile kardeşi Edgar'ın saflığını uzaktan seyreden Edmund, büyük bir şevkle Løvberg'in kendisini vurmasını isteyen Hedda ile aynı kulvardadır. Iago'yu Othello'nun yaveri ya da Edmund'u Gloucester'in mirasçısı yapmak onların canlandırdıkları trajedileri sadece geciktirirdi; başka başlama noktaları ortaya çıkardı. Hedda'nın da cephane bakanı ya da mareşal olması Løvberg'i ve kendisini mahvetmek için başka bir itici güç bulmasını engellemezdi.

Bütün bunlar Ibsen'in kanonsallığındaki en önemli öğeye bir giriş olarak düşünülmüştür. Onun sosyal görünüşleri sadece Shakespeareci trajediyi ve Goetheci fanteziyi yeni bir tür Kuzeyli trajikomediye dönüştürmesi için bir maskedir. Bu, *Brand*'de ve *Peer Gynt*'de bariz bir şekilde Yüksek Romantik bir dramatik şiir, *Hedda Gabler* ve *Yapı Ustası*'nda ise daha az bariz ama yine de Yüksek Romantik bir dramatik şiirdir. Hamlet ve Faust'un gölgesi, Ibsen'ın üzerine yarım yüzyıllık oyun yazarlığı kariyeri boyunca düşer. Onun kanonsallığı ve oyun yazarı duruşu tamamen kendi şiirsel iradesini bireyselleştirme çabası ile ilgilidir ve çağının toplumsal enerjileri ile neredeyse hiç ilgisi yoktur. Sinirli, huysuz ve yeteneğine olan adanmışlığında sınır tanımayan, pek de karizmatik olmayan, Goethe'ye sadece şu yönüyle benzer: her ikisi de sanatlarını engeller olmadan uygulayabilmek için hayati bazı tepkilerden feragat etmişlerdir. Ibsen hiç kimseyi büyülemedi; Goethe ise kendisi dahil herkesi büyüledi. Shakespeare gibi, Ibsen de gerçek bir dramatistin gizemli yeteneğine sahipti, sahip olduğundan fazla hayatı bir karaktere verebilmek yeteneğine sahipti. Goethe'nin tek ikna edici dramatik yaratısı kendi kişiliğidir ya da Goethe olduğu kadarıyla Mefisto'dur. Goethe'nin oyunlarında ya da dramatik şiirlerinde Brand, Peer Gynt, Emperor Julian, Hedda Gabler, Solness gibi karakterler yoktur. Şeytani ve trolvari varlıklar olarak bu karakterler yoğun bir şekilde hayat doludur. Modern edebiyatta rakibi olmayan Shakespearevari bir grup insandır onlar. Ama hiç de Shakespearevari olmayan bir yük taşırlar, o da oyun yazarının onayının olmamasıdır. Neredeyse yarım yüzyıl önce Eric Bentley, Ibsen'deki bu temel özelliği ayırt etti: "Gittikçe daha kişisel, daha güç ve içinde şairin kendisi de dahil olmak üzere modern insana karşı gizli bir suçlama taşıyan eserler yazdı."

Bentley'nin ima ettiği gibi bu suçlama daha çok halka yönlendirilmişti, sahnedeki temsilcileri yoluyla Ibsen'in onların çekmesini dilediği acıları çeken halka. Ibsen üzerinde dolaylı ama güçlü bir etkisi olan Kierkegaard iki

kaderin ayrımını yapmıştır; biri kendi olmayı başaramamak ve daha büyüğü ise gerçekten kendin olabilmektir. Ibsen'in başkahramanları kesinlikle kendileri olmuşlardır. Peer Gynt'in dışında hepsinin sonu kederdir. Ibsen, Peer Gynt'i kederlendirmeye çok uğraşmıştır ama bu karakter ondan kurtulmayı başarmış ve Hamlet, Falstaff, Lear'ın Soytarısı, (*Kısasa Kısas*'taki) Barnardine, Don Quijote ve Sancho Panza ve sadece birkaç karakterin daha bulunduğu edebi alana girmiştir.

Bir dramatik şiir olarak *Peer Gynt*'in tuhaf komedisi kısmen Ibsen'in boşu boşuna kendisini ve bizi Peer'i sevmemeye ya da onaylamamaya zorlamasındadır. Falstaff'ın zekâsı her hatasını meşru kılar, hayatını hafifletir ta ki üzerinde düşünene kadar ama Falstaff sahnedeyken kimin o kadar düşünecek zamanı var ki? Peer'in sonsuz enerjisi ve kayıtsızlığı onu tamamen insan düşmanları kadar trol kral, Great Boyg, Button-Molder ve Strange Passenger gibi olağanüstü güçlü rakiplerine de karşı durabilmesini sağlar. Tiyatro izlerken ya da oyunu okurken biz Peer'in yanında oluruz, hatta onun muhteşem Gynt benliğinin içine çekiliriz.

Ibsen, Estetik döneminin örnek oyun yazarıdır çünkü Strindberg, Wilde ve Shaw bir yana, Çehov'dan bile daha incelikli bir şekilde karakterlerini bizim algılarımız ve duygularımızın özellikleri yoluyla nasıl perspektivize edeceğini içgüdüsel bir şekilde bulmuştur. O aristokratik Goethe'nin demokratik mirasçısıdır. *Faust, İkinci Bölüm*'ün bir dengini yaratamadığı halde Goethe'nin asla öğrenemediği bir sırra sahipti, o da Aydınlanma sonrasında şiirsel dramanın tekrar nasıl hayata geçirileceğiydi. *Faust, İkinci Bölüm*'ün mitolojileri dramatik aciliyetten çok uzaktı; Ibsen ise bunun yerine Freudcu mitolojiyi kullanan Kaos Çağı yazarları gibi kendisine aynı işlevi sağlayan Norveç halk mitolojisine güvendi.

Ibsen'in dramatik psikolojisi trol figürünün üstünde merkezlenir. Şimdilerde çocuk oyuncağı olarak yine popüler olmuş bu çılgın saçlı küçük canavarların vitrinlerdeki örnekleri, hakiki şeytanlar olan Ibsen'in trollerinden çok daha selim dururlar. Halk baladları üzerine bir makalede (1857), Ibsen ülkesindeki popüler edebiyatın "trollerin ülkesine fantastik yolculukları… trollerle savaşı" tercih ettiğini söylemiştir. Bu da bizi *Peer Gynt*'in dünyasına getirir. Ibsen'i okurken ya da sahnelendiğini izlerken, Ibsen'in trollerinin onun için antik dönem fantezisi ya da modern metaforlar olmadığı izlenimine kapılıyorum. Goethe gibi, Ibsen de kendi daimonlarına, kendi dehasının doğaüstü kaynaklarına inanır. Troller, bazı eleştirmenlerin dediği gibi Ibsen'in Freudcu bilinçaltının karşılığı değildir. Troller daha

çok geç dönem Freud'un güdüler mitolojisine, Eros ve Thanatos'a yakındır ve bizler de güdülere sahip olduğumuz için doğamız gereği kısmen trolüz. Ancak Freud'un dualist olmaya çalıştığı yerde Ibsen bir monisttir; Ibsen'e göre içimizdeki yaşam ve ölüm için dönüşümlü istekler insani unsurumuz değildir. Güdüler evrensel olduğundan (ya da en azından evrensel bir mitoloji olduğundan) troller, Peer Gynt'deki dağ trolleri gibi sadece canavar olamazlar. Peer'in kendisi de sınırda bir troldür ve Hedda Gabler ile Solness de sosyal çekingenlikleri dışında trollerdir. *Brand* adlı oyunda, Gerd adlı kız bizim hem çok beğendiğimiz hem de nefret ettiğimiz biridir çünkü onun içinde trol olmayan her şey, onun insan tarafı, özgün bir ruhani elçidir. Ibsen'de temel olan bir şey, yaratıcılığıyla birleşik olan sinsi bir tekinsizlik tamamen troldür.

Ibsen'in trollerin tanımları konusunda bazı modern araştırmacılarla aynı fikirde olacağını zannetmiyorum. Muriel Bradbrook, trolleri "insanın hayvan versiyonu" olarak adlandırdı ama sonsuz bir şekilde aktif Peer Gynt'in içindeki sağlıklı hayvan, trolleri reddeder. Peer Gynt versiyonunu kullandığım Rolf Fjelde ise Bradbrook'u aşarak troller için "Yakın tarihte ölüm kamplarını işlettiler," der. Ibsen'in trolleri gerçekten de kişilik olarak berbattır, özellikle Peer Gynt'de böyledir. Ancak onlar soykırımın sistemli teknokratlarından çok sadist, sorunlu çocuklara benzerler. En basit haliyle troller iyilikle kötülüğün ötesinde değil, öncesindedir.

Ibsen'de en zorlu insanlaşmış trol Hedda Gabler'dir ve ona şeytan diyemeyiz. Öyle olduğunu söylemek öncüleri Iago ve Edmund'un berbat insanlar olduğunu söylemek kadar sıkıcı olurdu. Şüphesiz Ibsen, Shakespeare'in kötü kahramanlarını, Macbeth de dahil olmak üzere troller olarak düşünmüştür ancak bu Shakespeare'in kullandığı bir mit değildir. Hedda da olduğu gibi Iago ve Edmund'da da çürümeye yüz tutmuş bir oyuncu tavır vardır ve yüce Falstaff çürümüşlüğe izin verdiği sürece, onda da bir trollük hali vardır. Trollüğün karşıtı hazır cevaplık ve zekânın doğurduğu ruh halidir. Sonuna kadar hazır cevap olan Sir John asla bir trole dönüşmez, diğer yandan *Beğendiğin Gibi* oyununun sadist soytarısı Touchstone trolden biraz iyicedir.

Ibsen'de ya da bize görmeyi öğrettiği gibi Shakespeare'de trollük, diyalektik bir meseledir. Trollük, Goethe'nin şeytanı gibi, çoğu insani değeri yok eder ama aynı zamanda insani ölçüleri aşan enerji ve yeteneklerin kaçınılmaz arka yüzüdür. Belirsiz cinselliği Thea Elfstead'a karşı sadist bir arzuyu da içeren Hedda Gabler, Yahudi ezoterik geleneğine göre Adem'in ilk

eşi olan Lilith'in soyundan gelir. Bir anlatıma göre Lilith, Adem'i Cennet'te terk edip gitti çünkü artık misyoner pozisyonda ilişkiye girmek istemiyordu. Ibsen, Hedda'nın bir erkek olarak yaşamayı istediğini vurgularken, trajik başkahramanın Lilith'in soyundan geldiğini ima etmiştir çünkü Norveç folklorü, dişi trollerin izlerini Adem'in ilk eşinin kızlarında sürer. Burada konu Hedda'nın sözde kötücül doğası değil onun doğaüstü çekiciliğidir. Uygun bir şekilde yönetilip, uygun bir şekilde oynandığında Hedda'nın en az Edmund kadar soğuk bir şekilde büyüleyici ve nihilistliğiyle tahrik edici olması gerekir. Hepimizin içindeki bir şeyi, bir Goneril'e ya da bir Regan'a döndürme gücüne sahip olması gerekir. Ne kadar kötücül olsa da Hedda'nın trollüğü onun zaferidir.

Ibsen'i toplumsal bir reformiste ya da bir ahlakçıya dönüştüren eleştiriler ya da performanslar onun Batı dramatik kanonu içinde Shakespeare'den ve belki de Molière'den hemen sonra gelen özgün konumunu tehdit eder ve onun estetik başarısını yok eder. Ibsen, son dönem Shakespeare'den bile daha çok geleceği gören bir oyun yazarıdır. *Brand*, *Peer Gynt* ve İmparator ve Galile oyunları, Ibsen'in karakteristik eseri haline gelen burjuva, demokratik trajedilerde yok olmasına rağmen, Ibsen başından sonuna bir romans yazarıdır. Şiiri düzyazı için terk ederek moderniteye teslim olduğunu söyler ancak onun doğasında hiçbir şey teslim olmaz. George Bernard Shaw toplumsal bir Ibsen'i ilan ederken hem kendini hem de başkalarını kandırdı. Ibsen kadar tutarlı bir şekilde tuhaf olan başka Batılı bir oyun yazarı düşünemiyorum. Evcilleştirmeyi reddeden bir gariplik, eksantrik bir vizyon, gerçekten barok bir sanat. Ibsen bu özellikleri Batı Kanonu'nun diğer devleri gibi sergiler. Milton, Dante, Dickinson ya da Tolstoy için neyse, Ibsen için de öyledir: onun özgünlüğünü artık fark etmeyiz çünkü bu bireysellik bizi de içine alır; kısmen Ibsen tarafından şekillenmişizdir. Shakespeare kesinlikle bu olgunun en geniş örneğidir. Ancak Ibsen, başında ve sonunda kendi kabul ettiğinden çok daha fazla Shakespeareci olarak kaldı.

Eleştirmenler, Ibsen'in ilk kanonsal oyununun 1865 yılında İtalya'da, Ibsen'in 37 yaşındayken yazdığı *Brand* olduğu konusunda genellikle hemfikirdirler. Arkasından gelen *Peer Gynt*'den da çok *Brand*, sahne için değil de zihin tiyatrosu için bir oyun gibi görünür. İngilizcede özel bir konumu vardır çünkü şair Geoffrey Hill'in versiyonu (1978) bize şiir halinde sunulan Ibsen'in en iyi halidir. Vahşi bir belagatin ustası olan Hill'in mizacı, kendi şiirlerinden anladığımız gibi, özellikle Brandci'dir. Kendi *Brand*'ini

bir çeviri olarak adlandırmayı kabul etmez ama elimizdeki sözde çevirilerin hepsini aşar.

Hill'in yüce bir şekilde gösterdiği şey Brand'in yüce bir şekilde çekilmez olduğudur; sonunda, çığın içinde öldüğünde okuyucu ya da izleyici bu kıyamet meraklısı papazın artık başka kimseyi mahvedemeyeceği için sadece bir rahatlama hissedebilir. Ibsen, trajedisinin bu merkezi sorununda gizlidir ya da belirsizdir: Brand'in Tanrısı sadece büyütülmüş bir Brand midir? Eğer (benim gibi) her Tanrı'nın, Yehova da dahil olmak üzere bir zamanlar bir insan olduğuna inanırsanız (Mormon peygamberi Joseph Smith'in merkezi içgörüsü budur), deli kız Gerd'in İsa'nın ölmediği ve Brand'e dönüştüğü konusundaki inancının gerçekliği üzerine düşünürsünüz. Aynen Amerikalı dincilerin Nasıralı İsa'ya değil Amerikalı İsa'ya ibadet etmeleri gibi Brand, Norveçli ya da Viking olan İsa'dır. W. H. Auden, saygıdeğer bir Hıristiyan Ortodoksluğu arayışındayken Brand'i putperestlikle suçlamıştır; bu da pek Ibsenci bir yargı değildir:

> ...Brand ile ilgili son izlenimimiz onun Tanrı'ya değil, kendi Tanrısına tapan bir putperest olduğudur. Onun Tanrı dediği şeyin hakiki Tanrı olup olmadığı önemli değildir; o Tanrı'yı kendisinin olarak düşündüğü sürece bir fetiş önünde diz çöken bir vahşi kadar putperesttir.

Gerd'in *Brand*'i okuyuş şekli Ibsen'inki değildir ama oyunla Auden'in yorumundan daha alakalıdır. Brand'in Tanrısı, bir peygamberin ya da Mistiğin Tanrısının ona ait olduğu ölçüde onundur. Brand'in Tanrısıyla ilişkisi ne olursa olsun, onu çekilmez kılan ilişki bu değildir. İnsanlarla olan ilişkileri, annesinden başlayarak ümitsizdir. Evliliği de buna dahildir çünkü Agnes, adama değil kaderin kahramanına âşık olurken gösterilmiştir.

Ancak Norveçli Brand ne olursa olsun, onun dini, oldukça Amerikan ve post Hıristiyan görünüyor. Brand'in Tanrısı hakkında çok az şey öğreniriz ama Brand ve Tanrı'nın karşılıklı bir yalnızlık içinde var olduklarını bize göstermeye yeterlidir. Auden, Brand'de çok da başarılı olmayan bir havari görür ama Ibsen'in Brand'i kimsenin havarisi değildir. Ibsen'in kendisi gibi, Peer Gnyt gibi Brand de trolvari bir kişiliktir. Ibsen bir tiyatro dahisidir ve Brand de o korkunç olgunun, dini bir dahinin oldukça ikna edici bir temsilidir. Peer Gynt ise, Don Quijote ve Sir John Falstaff gibi başka bir şeydir, bir oyun dehasıdır, Huizinga'nın *homo ludens* dediği şeydir. Ibsen'de

Brand'e en yakın parallel, bir diğer büyüleciyi ama mutlak seviyede sevgisiz ve çekilmez ruh dehası olan Dönek Julian'dır.

Her iki fügürde de, Ibsen'in başlıca karakterlerinin neredeyse hepsinde olduğu gibi, kendi trolümsü doğasının tuhaflıklarını hatırlatan özellikler vardır. Hepsi de özgün şair, romancı, oyun yazarı olan birçok arkadaşım var ve birçoğunun çeşitli tuhaflıkları var ancak hiçbiri yazı masasının üstünde cam içinde zehirli bir akrep beslemezler. Ibsen, ne Brand'di ne de İmparator Julian'dı; o bilerek trollerle bir olan bir yapı ustasıydı. Peer Gynt'i en iyi haliyle kendi kişiliğinin sadece bir parodisi olarak düşünmüştü ancak Peer'in evrenselliği onu Hamlet, Falstaff, Don Quijote ve Sancho Panza'nın neredeyse öz kardeşi yapar.

Peer Gynt, Goethe'nin Faust'undan çok daha fazla bir şekilde (Ibsen bu eseri çok takdir etmiştir) 19. yüzyıl edebi karakterleri arasında Rönesans hayal gücünün en muhteşem karakterlerinin genişliğine sahip olan bir karakterdir. Dickens, Tolstoy, Stendhal, Hugo, hatta Balzac'da bile, Peer Gynt kadar canlı, hayat dolu, abartılı bir figür yoktur. Başlangıçta bu tür bir saygıdeğerlik için uygun bir aday değilmiş gibi görünür; bu da kim deriz, Norveçli bir çocuk, (gençliğinde) kadınlara çok çekici gelen biri, bir tür sahte şair, bir narsist, saçma bir şekilde kendi kendine tapan, bir yalancı, tahrik eden, büyük konuşan, kendi kendini kandıran biri? Ama bu ahlakçılık yapmak olur, Falstaff'a karşı söylenip duran akademisyen korosu gibi davranmak olur. Her ne kadar çok komik olabilse de Peer, Falstaff gibi mükemmel bir hazırcevap değildir. Ancak Peer, Yehova İncil'i anlamında Kutsanmayı içinde taşır: daha canlıdır. Brand, kıyamet meraklısıdır, kendi başına bir Viking ölüm gemisidir. Peer, tam anlamıyla bir ışık taşıyıcı olmasa da sıcaklık getirendir. Ibsen bunu Peer'ın sevgi dolu annesinin ölüm sahnesinin muhteşem pathosunda bize hissettirir; annesi ölürken Peer, oyuncu sevecenliğiyle rahatlar. Bu sahne açık bir şekilde Brand'in kendi cimri ve sefil annesi ölürken, sinir bozucu bir şekilde, onu rahatlatmayı reddetmesiyle zıttır.

Peer Gynt'e gösterilen eleştirel tepkinin büyük bir kısmı Peer'i Brand'in tepetakla edilmiş hali olarak görmekten ibarettir. Brand'in özü "ödün vermek yok!"tur, Gyntci benlik Muhteşem Boyg'un emri olan "Etrafından dolaş!"ın zayıf bir yorumlamasıyla özdeşleşir: Peer her çeşit zevk düşkünlüğünün bir toplamıdır ama ödün veren biri değildir. Demokratik Çağ'a yakışır bir şekilde Peer, doğal insandır, bazen fazlasıyla doğal. O, aynı zamanda Brand ve dönek Julian gibi doğaüstü bir insandır. Trollüğün ve

trollüğü aşmanın isteğini taşır. Sona doğru güvertedeyken, mürettebata karşı yırtıcı bir şekilde davranırken onu pek sevmeyiz; ya da kıyıya vurmuş Peer'i aşçıyı zevkle denizde boğarken gördüğümüzde onu sevmeyiz. Ama çoğunlukla Peer bizim sevgimizi uyandırır. Onun saldırgan tarafı sadece onun trollüğünü yansıtmakla kalmaz, onun trol katili olarak mitolojik kökenini ve statüsünü de ortaya koyar.

Ibsen, Peer Gynt'i bir Norveç halk hikâyesinin kahramanı olan Peer Gynt'den, yarı tarihi bir avcıdan almıştır. Avcı, kıvrık, yılan gibi görüntüsüyle gizemli ve görünmez bir troll olan Muhteşem Boyg'a rastlar; ama Ibsen'in Gynt'inin tersine, Boyg'un "etrafından dolaş" emirini dinlemez ve halk hikâyesi kahramanı Boyg'u öldürür. Ardından bu korkusuz avcı çoban kızlarıyla aşk yapan trolleri de öldürür. Aynı tutkulu kadınlar Ibsen'in Gynt'ini de baştan çıkarırlar. Ibsen, orijinal Peer'in vahşetini yumuşatır ama kahramanın hikâye anlatıcı olarak ününü korumuştur. Ibsen'in Peer'i bir 19. yüzyıl Norveç köylüsüdür, düşüşte olan bir ailenin çocuğudur, hayalinde yaşadıklarının dışında tekinsiz bir avcı değildir. Bu özlemler, Peer'ın W.H. Auden'in yorumladığı şekliyle yeni bir çeşit dramatik kahraman olarak sanatçı/dahi olduğunun belirtisi olarak alınmamalıdır. Ibsen'ın Peer'i ne sanatçıdır ne de dahi ve Auden bunu yanlış anlamakta ısrar etmiştir:

> Sahnede gördüğümüz Peer'in sıradan anlamıyla hiçbir tutkusu, isteği yoktur; bunlar varmış gibi rol yapar. Ibsen bir şairi dramatik olarak sunma problemini şöyle çözer: Yaptığı iş, kölelerle ya da idollerle uğraşmak ya da Doğulu bir peygamber olmak da olsa bize yaptığı her şeyi bir rol olarak gören bir adam sunar. Gerçek hayatta bir şair kölelerin satılması hakkında bir oyun yazardı, sonra da peygamber hakkında bir oyun yazardı ama sahnede rol yapmak yaratmak demektir.

Ibsen'in sayfalarında karşılaştığımız Peer tamamen sıradan zevkler ve tutkularla tükenmiştir ve bir şairden çok bir doğal insandır. Ancak Auden'in içgörüsü baki kalır; *Yapı Ustası* oyunundaki Solness bir mimardır ve *Biz Ölüler Uyanınca* oyunundaki Rubek ise bir heykeltıraştır. *Hedda Gabler*'deki Løvberg'in yanmış el yazmalarına gelince, ne biz ne de Ibsen, kültürel kaybın çok fazla olacağını düşünmeyiz. Auden, Peer Gynt'de olmayan bir şairin arayışındadır çünkü Ibsen'in başkahramanıyla Brand ya da Emperor Julian ile olduğundan daha yakın bir ilişkisi vardır. Ibsen'deki insan ve estetiğin gizemi bütün karakterleri arasında en çok Peer Gynt ve Hedda

Gabler'e yoğunlaşmış olmasındandır. Flaubert'in Emma Bovary olduğu gibi o da Hedda'dır. Peer Gynt ile olan ilişkisi çok farklıdır ve kimlik / antikimlik arasındaki çizgide yer alır. Eğer dönüp dolaşıp Shaw'ın Peer Gynt'i Don Quijote ve Hamlet ile ilişkilendirmesine gelirsek, buradaki olgu ulusal kanonları aşan estetik evrenselliktir. Hamlet büyük ihtimalle Shakespeare'in kendi hayal gücünün bir temsili değildir; Macbeth bu kâhinsel yoğunluğa daha yakındır. Don Quijote ve Cervantes hakkında hiç kimsenin spekülasyon yapmasına gerek yoktur. Çünkü Cervantes hatırda kalır bir şekilde epik romansını apaçık bir ilan ile bitirir: "Don Quijote sadece benim için doğdu ve ben de onun için. O nasıl davranacağını biliyordu, ben de nasıl yazılacağını. Yalnız ikimiz biriz."

Bu cümlede "Don Quijote" yerine "Peer Gynt"i kullanmak şaşırtıcı olurdu ve Ibsen böyle bir şey yapmazdı. Ancak gerçekten de Peer Gynt sadece Ibsen için doğmuştu, Ibsen de onun için ama her ikisi de (Cervantes'in anladığı şekliyle) nasıl davranacaklarını bilmiyorlardı. Ibsen'ın diğer oyunları trajik saygıdeğerliğe ulaşır ama hiçbiri bu oyun kadar bereketli değildir. Erik Bentley, neredeyse elli yıl önce doğru bir şekilde Peer Gynt'i "bir başyapıt ve bir keyif" olarak nitelemiştir ve bizleri de bu harika dramatik şiiri biraz olsun sempatiyle yorumlamaya yüreklendirmiştir. Ben en çok Bentley'in "keyif" nitelemesini seviyorum.

Ibsen'in çağdaşları, eserin zaferi olan dördüncü ve beşinci perdeleri takdir etmediler. Oysa Ibsen yaratıcılıkta bu dizeleri hiç geçemedi, onlar şiirin özüydü. Son iki perde ilk üç perdenin toplamından daha uzundur ve genç Peer'ın sagasının ötesine geçer. İlk üç perde bize 20 yaşında, hayat dolu, durdurulamaz Peerr'i komşularıyla ve trollerle başa çıkarken gösterir. Trollerle olan aşk maceraları yüzünden kendini Solveig'e layık görmeyen ve annesinin ölümüyle yalnız kalan Peer sürgüne gider ve oyun Strindberg'den çok Beckett'a yaklaşarak sürrealist, belki de irrealist hale gelir. Çok eğlenceli ve muhteşem dördüncü perde, Fas sahillerinde açılır, Sahra Çölü'nde devam eder ve Kahire'de bir akıl hastanesinde sona erer. Peer şimdi oldukça yozlaşmış, orta yaşlı, Amerikanlaşmış bir köle tüccarıdır, kendisi gibi ahlakı bozulmuş ahbaplarına açık havada bir yemek vermektedir. İngiliz, Fransız, Beyaz Rus ve İsveçli dostlarına Gyntçi ahlak felsefesini açıklar:

Gyntçi benlik—bir kolordusudur
Dileklerin, zevklerin, isteklerin,
Gyntçi benlik çetin bir denizdir
Kaprislerin, taleplerin, yatkınlıkların—

Kısacası ruhumu harekete geçiren
Ve irademe göre yaşamımı sağlayan her şeyin.
Ama Tanrı'nın nasıl toprağa ihtiyacı varsa
Evreni yaratmak için
Benim de ihtiyacım altınadır
Eğer ki oynayacaksam İmparator rolünü.

Peer'in içindeki trol zafere ulaşmıştır çünkü pragmatik olarak o Trol Kral'ın "Trol, kendine yet!" emrini dinlemiştir, insanlığın düsturu olan "insan, kendine doğru ol!" sözünü ise dinlememiştir. Trolvari bir tutarlılıkla, Yunanlıların Türklere karşı ayaklanması devam ederken Peer, Byroncu kahramanlığı ters yüz eder ve Türklere finans sağlamayı önerir. Arkadaşları onun altın yüklü gemisiyle kaçtıklarında ve ardından havaya uçtuklarında, ilahi gücün pek ekonomiyi gözetmediğinden yakınarak Tanrı'yı över.

İlk üç perdenin kahramanı şimdi daha belirgin bir şekilde kötü kahramandır ama aynı zamanda tutarlı bir şekilde daha komik ve daha sevimlidir. Çünkü onun başına gelen hazin aksilikler insan hayal gücünde evrensel bir noktaya dokunur. Hâlâ bir şekilde seçilmiş kaldığını bilen haylaz Peer bir ağaca tırmanır ve orada adeta trollermiş gibi maymunlarla dövüştüğünü görürüz. O, alışılmış umursamazlığıyla çölde dolaşarak devam eder ve orayı geliştirmeyi hayal eder. Birden Peer'in Goethe'nin Faust'u ile Joyce'un Poldy Bloom'u arasındaki bağlantı olduğunu görürüz. Onların her biri mahvolmuş doğadan kurtarılmış yeni bir alan hayal eder ve Peer, Faust'un deniz kıyısındaki krallığını, Gyntiana'yı ve geleceğin Nova Hibernia'sında Poldy'nin Yeni Bloomkudüs'ünü şöyle özetler:

Denizin ortasında zengin bir vahada
Kuzeyli ırklarımı çoğaltacağım.
Vadilerin kanı soylu kanıdır;
Arap geçitleri gerisini halleder.
Bir koy içinde, bir kumsalda
Başkentim Peeropolis'i kuracağım.
Bu dünya hükümsüzdür! Çağlar şimdi çağırır
Gyntiana'yı, benim bakir ülkemi!

Peer, beşinci perdedeki muhteşem arayışın bir işareti olarak ölüme karşı bir Haçlı seferi başlatırken Ibsen farsı, fanteziyi ve özlem dolu bir patho-

su birbirine karıştırır. Kader (ve Ibsen) Peer'e Fas İmparatoru'nun çalınmış atı ile giysilerini getirir. Yüce bir şekilde giyinip kuşanmış ve atına binmiş olarak bir peygamber olmaya gider. Etrafında Gyntçi benliğin çok çekici destekçilerinden Anitra'nın başını çektiği dans eden kızlar vardır. Peygamber olmaktan neredeyse tatmin olur ama oyunbaz Anitra ile daha seküler bir tatmin arayışındayken, Anitra onun atını ve peygamber servetini alıp kaçınca artık sıradanlığa düşer. Biz de Peer'i bu son erotik aşağılanmasının etkisinden hızla kurtulduğu için daha da çok severiz:

Zıplayarak, dans ederek zamanı durdurmaya çalışmak;
Yalanarak ve kırıtarak akıntıya karşı koymak!
Lavtayı çalıp, aşkı gerçek sanmak,
Ve ardından bir tavuk gibi yolunup kala kalmak,
İşte Peygamber çılgınlığı böyle bir şey...
Yolundum! Ah Tanrım gerçekten de yolundum!

Peygamber kariyeri sona erince Peer, tarihin kaymağını yiyen yaşlı bir tarihçi olmaya koyulur. Yeni bir Vico alarak "geçmişin özünü" arar ve Mısır'a Memnon Heykeli'nin güneşi selamlamasını duymaya gider. Peer'in itici gücü Ibsen'in dördüncü ve beşinci perdelerini etkileyen Goethe'nin *Faust II.* bölümün bir parodisidir. Goethe'nin Faust'u Helen'in sevgilisi yaparak klasik olanı olağanüstü bir şekilde yeniden canlandırması yerine, Peer'i defterine notlar alan Norveçli bir turist olarak görürüz:

Heykel şarkı söyledi. Kesin notalar duydum,
Ama ne demek olduğunu anlayamıyorum.
Belli ki bir halüsinasyon.
Bugün yazmaya değer başka bir şey yok.

Peer'i klasik tarihin karanlık uçurumlarına taşımak yerine Memnon ona sadece Trol Kralı hatırlatır. Çok daha heybetli bir karşılaşma olması gereken Giza'daki Büyük Sfenks bile dünya tarihi olarak başarısız olur ve Peer'e sadece Muhteşem Boyg ile bir başka karşılaşma gibi görünür. Oedipus'un bilmeceye olan cevabı "insan nedir?" Peer tarafından değil, Kahire'deki akıl hastanesinin başı, anlayış arayışı sırasında Sfenksi ziyaret eden Begriffinfeldt tarafından verilir. (Begriffinfeldt'in adı anlayış anlamına gelir). Begriffinfeldt, trolvari Sfenks için "o kendisidir" diyerek bilmece-

yi çözdüğü için Peer'i Yorumcuların İmparatoru ilan ettiğinde arayış sona erer. Şaşkın ama her daim istekli Peer kendisini Araştırmacılar Kulübü'nde ya da Begriffinfeldt'ın muhteşem anti-Hegelci bir beyan ile "Mutlak Akıl / Dün gece saat 11:00'de öldü" diyerek bakıcıları bir kafese kapatıp, hastaları salıverdiği akıl hastanesinde bulur.

Akıl ölmüştür ve şaşkına dönmüş Peer aklın yerine hüküm sürer. Bir dil devrimcisi olan Huhu'nun, Kral Apis'in mumyasını sırtında taşıyan bir fellahın ve en iyisi de bir kalem olduğu yanılgısıyla yaşayan kabine bakanı Hüseyin'in çılgın hürmetlerini kazanır. Ibsen için bunlar acımasız çağdaş yergilerdi ama şimdi kendi yaratıcı delilikleri içinde yaşamaya devam ederler. Peer, Huhu'yu daha önce mücadele ettiği Faslı maymunları tercüme etmeye yollar ve fellaha da Kral Apis gibi olmak istiyorsa kendisini asmasını söyler. Huhu meselesi hoş bir şekilde gelişir ama fellahın intiharı Peer'i dehşete düşürür; Kalemci Hüseyin'in ardından gelen intiharı ona çok fazla gelir ve Peer kendinden geçer. Yüce bir şekilde aşağılık bir tanrılaştırmayla Begriffinfeldt, Peer'e samandan yapılmış bir taç takar ve herkes Benlik İmparatorunu selamlarken dördüncü perde sona erer.

Aristophanes ve *Faust II. Bölüm*'ün geleneğinin yeniden canlanması olarak Peer Gynt'in dördüncü. perdesine denk olabilecek bir 20. yüzyıl oyunu düşünemiyorum. Bir aşırı yaratıdan diğerine geçerken Ibsen'in gayreti yenilmezdir. Peer'in temsil ettiği şey her neyse, bazı en iyi Ibsen eleştirmenlerinin yaptıkları gibi Augustinus ahlakçılığını davet edersek ona haksızlık yapmış oluruz. Ibsen bir ahlakçı olmaktan çok bir akreptir, bu oyunda bizim anlamış olduğumuzdan daha çok Dionysosçu'dur. Eric Bentley belki de Peer'e karşı Ibsen'in olduğundan çok daha serttir:

> Peer Gynt bir anti-Faust'tur. O, Faustçu çabanın, bütün çağrışımlarıyla modern kariyercilik çabasının diğer yüzünü gösterir. Mutlu vicdansızlığı, maceracı egoistliği ve sevimli ahlaksızlığı içinde Peer Gynt, serbest girişimin Don Quijote'sidir ve Ulusal İmalatçılar Birliği'nin koruyucu azizi olması gerekir.

Bir aşamada, Peer gerçekten de büyük bir soyguncu barondu ancak bu rolde kalabilmek için çok fazla hayat dolu ve metaformiktir. Onun kendi kendine düşkünlüğü pragmatik bir ilgisizlik üretir. Peer bir oyun dehasıdır, trollvari ve manik oyunun dehasıdır. Cervantes ve Shakespeare gibi Ibsen'in de İnsanın Düşüşü ile ilgisi yoktur. Kendisini troller yerine insanda

gösterse bile trolvarilik, Tanrı'ya karşı bir isyan değildir, Peer Gynt'in dördüncü perdesi anti-Hegelci olduğu kadar anti-Hıristiyan'dır; mutlak akıl ve mutlak ruhanilik birlikte gece yarısı ölürler ama hırpalanmış Peer yaşamaya devam eder.

Eleştirmenleri ne düşünürse düşünsün, Ibsen, Peer'i bir hata ya da boş bir adam olarak düşünmez. *Faust II. Bölüm, Peer Gynt*'den bile daha büyük bir dramatik şiirdir ancak Faust'un aksine, Peer bir kişiliğin muzaffer temsilidir. Ibsen'in Peer'de değer verdiği şeye bizim de değer vermemiz gerekir: indirgemeye ya da sıradanlığa düşmeyi kabul etmeyen nevi şahsına münhasır bir kişidir o. Oyunun beşinci perdesinin mücadelesi de budur. Güçlü bir şekilde Michael Meyer tarafından *Ibsen Dosyası*'nda (1985) ifade edilen ve şimdi birçok kişinin paylaştığı görüşe kesinlikle karşıyım:

> Peer'in bir gemi kazasında ya da bir akıl hastanesinde öldüğünü düşünsek de düşünmesek de beşinci perde kesinlikle ya onun geçmiş hayatının ölüm anında zihninde çözülmesini ya da (belki de aynı şey olan) ruhunun arafta dolaşmasını temsil eder.

Ibsen'in Peer Gynt'i ne akıl hastanesinde ne de gemi kazasında ölür; son perde indiğinde o gayet canlıdır. Odysseus ve Sancho Panza gibi ve Don Quijote ile Faust'un aksine o bir hayatta kalandır. Leopold Bloom'un öncüsüne de bu yakışır. Ibsen dikkatlice Brand'i bir çığ altına gömer ama Peer Gynt'i öldürmeye kıyamaz. Bütün troller, Hedda Gabler, Solness ve Rubek ölmek zorundadırlar ancak trollvari Peer, Ibsen'ın hayatının anlamıdır ve yaşamalıdır. beşinci perdenin tamamı sudan, erimeden ya da arafta acı çekmekten gelen bir ölümün reddidir. Faustvari meleklerin ya da kadınların alanına yükseliş Peer Gynt'e göre değildir; onun yerine Ibsen aynı anda hem anne hem de geç kalmış bir gelin haline gelen kadına bir dönüş sağlar.

Eleştirmenler ve yönetmenler bunun duygusal ya da melodramatik olmasından korkmasınlar; sonsuz derecede abartılı bir oyunda bu Ibsen'in son abartısıdır. Troller, Peer'i yok edemezler çünkü onun arkasında olan kadınlar vardır ve Strange Passenger (Garip Yolcu) ile Button-Molder (Düğmeci) da aynı Byroncu ve Goetheci enigma tarafından engellenmiştir. Peer'in annesi olan Aase ile olan ilişkisi ve azizlere benzeyen Solveig ile olan ilişkisi, Ibsen tarafından bilinçli bir şekilde belirsiz hale getirilmiştir çünkü biz başkahramanın insanlarla ya da trollerle olan erotik maceralarını hatırlamaya daha çok meyilliyiz. Bağlayıcı unsur *gusto*'dur ve bunun için Ibsen, Peer'in her şeyini affeder.

Beşinci perde Peer'i karanlıklaştırır, ona oyundaki ilk çirkin anlarını verir. *Peer Gynt*'in süregelen tuhaflığının bir kısmı onun tek bir eser olmaktan çok bir üçleme olmasıdır. İlk üç perdedeki 20 yaşındaki Peer, kahraman bir vitalisttir, enerjisi ve tutkularıyla kısmen trol olacak kadar tekinsizdir. Dördüncü perdedeki orta yaşlı Peer hem olgun bir mizahçıdır hem de alçak bir yaramazdır ve onun fantastik maceraları doğal sınırları aşmak üzeredir. Son perdede ise doğaüstü hakimdir. Burada yaşlanmış Peer, mizahından çok şey kaybetmiş ve aynı anda hem berbat hem de hiç olmadığı kadar dokunaklıdır. *Peer Gynt*'in Ibsen'in en özgün ve en az Shakespeare tarzında olan oyunu olmasına rağmen, Peer'deki bu çifte gelişim, *4. Henry*'nin ikinci bölümünün sonuna doğru Falstaff'ın talihine paralellik gösterir.

Norveç'in denizine ve vadilerine dönüşün son perdedeki değişmiş atmosferle ilgisi çoktur. Yaşlılık (hem Peer'ın hem de önceleme ile Ibsen'in yaşlılığı) ölümün sürekli ima edildiği bir evrenin kasvetini ortaya koyar. *Faust II. Bölüm*'deki (Ibsen'in yine borçlu olduğu) Goethe gibi Ibsen'in de elitist bir ölümsüzlük anlayışı vardır. Ruhların çoğu ortak bir potada eritilir ve buradan yeni hayatlar ruhlarını alır ancak büyük, yaratıcı ruhlar ölümden sonra bireyselliklerini sürdürürler. Bu kavram Petrarca'a kadar gider. Fakat Goethe ve Ibsen çaresiz bir gerçekçilik ile bu kavramı yeniden canlandırır. O zaman soru şudur: Şimdi en vahşi şekilde trollvari olan Peer Gynt'in Strange Passenger ile Button-Molder'ı uzakta tutmasını meşru kılan büyüklüğü nedir? Gretchen'in (ve Goethe) Faust'u kurtarması bir şeydir ama Solveig'in (ve Ibsen) Peer Gynt'i kurtarması neden daha ikna edicidir?

Dramatik gücünü kabul etmemiz gereken Ibsen, bu problemi bizim için kolaylaştırmaz. Eğer oldukça ürkütücü Strange Passenger değilseniz ilk kez Peer ile karşılaşmak nahoş bir şeydir. Strange Passenger tatsız araştırma amaçları için Peer'in cesedinin ona hediye edilmesini rica eder ve kahraman şu hatırda kalan teselliyi dile getirir: "Kimse son perdenin ortasında ölmez." Ancak son perdenin üçte ikisine geldiğimizde Peer, Button-Molder ile karşılaşır ve oyunun geri kalanını şekillendirir. Ibsen'in Goethe'ye olan borcu 1942'de A. E. Zucker tarafından kurnazca ifade edilmiştir. Zucker, haklı bir şekilde, Button-Molder'i Mefisto ile karşılaştırmıştır. Ibsen'in yaratıcılığı, alaycı ve korkunç mizah duygusu, Goethe'ninkine denktir ve ayrıca Ibsen'in çocukluğuna kadar giden yaşam boyu bir takıntının da gücüne sahiptir. Küçük bir çocukken Ibsen, düğme dökme oyunu oynarken bir kalıp kepçesi kullanırdı. Oyunun başlarında da Aase, çocuk Peer'in aynı şeyi yaptığını söyler. Button-Molder, Peer'e "Bu zanaatı biliyorsun," dediğinde

çocukluktaki merakın dehşet ile karıştığı bir kaynağa dokunmuş olur. Buradaki metafor İncil ile alakalıdır ve bir kehanettir. Cezalandırmadan ziyade arınmayı ima eder ama bu "arınma" ironik bir şekilde benliğin yok olması anlamına gelir ki bu da Peer için (ve Ibsen için) ayrıca bir dehşet kaynağıdır.

Button-Molder alaycı bir şekilde Peer'e "Dostum, erime zamanı geldi," der. Button-Molder'ın ilginç çekiciliği, onun sabrı ve bir sonraki dönüm noktasına kadar ertelenmeye istekli oluşudur. Peer'in o randevudan önce yabani ve görevinden alınmış Trol Kralı ile karşılaşıp o trollvari sözü, "yeterli" sözünü bir kez daha duyacağını bilir: "Trol, kendine yeterli ol" pragmatik olarak "Dostum, erime zamanı geldi"yi takip eder. İkinci kez buluştuklarında, Peer ile Button Molder arasındaki diyalog, Ibsen eleştirmenlerinin bazen Hıristiyanlaştırma eğiliminde olduğu bir hal alır: Kafası karışmış Peer, "kendim olmak" ne demektir diye sorar ve Button-Molder'ın cevabı oldukça basit bir paradokstur: "Kendin olmak kendini öldürmektir."

Ama niçin Button-Molder'ın Ibsen için ya da oyun adına konuştuğunu düşünelim ki? Ibsen'de intihar ederek benliğine ulaşmış başka bir başkahraman yoktur. Buna *Biz Ölüler Uyanınca* adlı oyundaki Rubek ve Hedda Gabler de dahildir. Kendi benliğini öldürmekle Ibsen kadar az ilgilenen edebi bir sanatçı yoktur ve bence Button-Molder'ın hakiki özelliği sürekli bir ertelenmeyi kabul edecek kadar bilge olmasıdır. Çünkü Peer Gynt'i nasıl eritip toplumsal olana katabilirsiniz ki? Peer böyle mümkün olmayan bir sondan öylesine korkar ki kendisini Lean One denilen ilginç bir karaktere sunar. Lean One, Ibsen'in Mefisto versiyonudur; ama Lean One, en azından kılık değiştirmiş hali ile, lanetlenmeye layık olmadığını düşünür. Ünlü Peer Gynt, kendi kendisinin Don Quijotevari imparatoru, başka bir şeydir ve Lean One kendini ortaya çıkarmayan Peer'in yanlış yönlendirmesiyle güneye doğru Peer'i aramaya gider.

Gerçek ve efsanevi Peer arasındaki sürekli artan ayrım oyunun son merkezi olarak görülmeye başlar. Aynı anda hem Gretchen hem de Beatrice olan Solveig'in gelmesiyle durum değişir. Yine oyun seslerin antifonisi ile sona erer, Solveig'in ve Button-Molder'ın sesleri birbirlerini geçersiz kılmaya doğru ilerler. Button-Molder son dönüm noktasında bir buluşma vaat eder, diğer yandan Solveig sonsuz bir gerileme vaad ederek Peer'i kucaklar. Ibsen'i her iki vaad ile ilişkilendirmenin pek de bir anlamı yoktur. Onun için ve bizim için oyun bir ironiyle yani anlamsızlıkla sona erer. Peer ne kurtulur ne de son bir erimeyle lanetlenir. Bunun yerine uyuyup rüya gö-

recektir. Kesinlikle kendisine yeterli ve kendisinde olacaktır ve arınacaktır ancak Solveig'in kucağında uyurken kendisi olacak mıdır?

Peer Gynt, *Hamlet*'in orjinalinden 500 dize daha uzundur ama *Faust* ile karşılaştırıldığında kısa bir eserdir. *Peer Gynt* açıkça Ibsen'in *Hamlet*'i ve *Faust*'udur. Hayal gücünün sınırlarının zorlandığı bir oyun ya da dramatik bir şiirdir. *Brand*, onun önsözü gibiyken *İmparator ve Galile* de onun devasa sonsözüdür. *Peer Gynt*, Ibsen'in merkezidir, Ibsen'in her şeyini, onun sözde başlıca döneminin düzyazı oyunları için çıkardığı her şeyini içerir. Özellikle *Hedda Gabler* olmak üzere düzyazı oyunlarının en trolvari eserler olduğu gibi, *Peer Gynt*'in kanonsallığı benim için onun trollvariliğiyle birdir.

Ibsen'in trollüğüne geri dönmek, oyun yazarı Ibsen'e geri dönmektir çünkü Ibsenizm'in hakiki özü troldür. Norveç folkloründe anlamı ne olursa olsun, Ibsen'de trol kendi özgünlüğünün figürüdür, onun ruhunun imzasıdır. Troller Ibsen için çok önemliydi çünkü onları insandan ayırmak zordur. Bu zorluğu Ibsen'in sonraki oyunlarında daha yoğun bir şekilde görürüz. Bu, en azından Ibsen için ne ahlaki ne de dini bir meseleydi. Brand bir troll müdür? Bu soru can sıkıcı ama hiç de anlamsız değildir. Ve bu soruyu Hilde Wanger, Rebecca West, Hedda Gabler, Solness ve Rubek için sorduğumuzda can sıkıcı olmaktan çıkar.

Ibsen'de ve Ibsen için trollük bir ruhsal kartografi meselesidir. Goethe'de şeytani olan ayrı bir kategoridir ama her şeyin içine işlemez. Ibsen ile ise sınırlar ortadan kalkar ve kimin insan kimin Kuzeyli şeytanlarla kirletildiğini bilemeyiz. Ancak karakterler trolvari olduğundan daha çok ilgi gösterme eğilimindeyizdir, ve böylece Ibsen'deki formül, dramatik olanın olağanüstü olanla eş olduğu gizli ilkeye yakın bir hale gelir. Bu, Ibsen'in olması gereken şeyden çok uzaktır; ama esas Ibsen, bir oyun yazarı olarak Great Boyg'a, kendi yılan trolüne benzer. Bu, en azından bize Peer Gynt'i ahlak açısından bir çelimsiz, sürekli ödün veren, gerçekleştirilmemiş bir benlik olarak değerlendirmeyi bırakmamızı öğretir. Peer Gynt sınırda bir troldür, aynen Ibsen gibi büyüleyici ve canlandırıcı bir trol. Yıllar önce Eric Bentley, Ibsen'in dışında bir gerçekçi, içinde ise geniş bir hayal gücü olduğunu vurgulamıştır. Şüphesiz Bentley haklıydı: *Brand*, *Peer Gynt* ve *Hedda Gabler*'de içerisi ve dışarısı ayırt edilemez ve bize şimdiye kadar tiyatroda görülmemiş hayalet sınırlar ve keskin sesler sunulur.

IV. KISIM

KAOS ÇAĞI

16.

FREUD: SHAKESPEARECİ BİR OKUMA

Her eleştirmenin favori bir eleştiri esprisi vardır (ya da olması gerekir). Benimkisi "Freudcu edebiyat eleştirisi"ni Kutsal Roma İmparatorluğu'yla karşılaştırmaktır: Kutsal değil, Romalı değil, bir imparatorluk değil; diğer tarafta Freudcu değil, edebi değil, eleştiri değil. Freud'u, Anglo-Amerikan takipçilerinin indirgemeciliği için sadece kısmen suçlayabiliriz; Jacques Lacan ve diğerlerinin Franko-Heideggerci psikolinguistiği için suçlayamayız. İster (Amerikan Freudcuları gibi) bilinçaltının içten yanmalı bir motor olduğuna inanın, ister (Fransız Freudcuları gibi) birim seslerin bir yapısı olduğuna ya da isterseniz (benim gibi) antik bir metafor olduğuna inanın, Freud'un zihin haritasını ya da onun analitik sistemini oyunlara uygulayarak Shakespeare'i daha faydalı bir şekilde yorumlayamazsınız. Shakespeare'in Freudcu allegorisi günümüzdeki Foucaultcu (Yeni Tarihselci), Marksist ve feminist allegoriler ya da ideolojik gözlüklerle Hıristiyan ve ahlaki görüşleri oyunlara uygulamak kadar verimsizdir.

Uzun yıllar Freud'un özünde Shakespeare'in düzyazıya dönüştürülmüş hali olduğunu öğrettim: Freud'un insan psikolojisi vizyonu, onun oyunları okumasından ortaya çıkmıştır ve tamamen bilinçsizce değildir. Psikanalizin kurucusu hayatı boyunca Shakespeare'i İngilizcesinden okumuştur ve Shakespeare'in en büyük yazar olduğunun farkına varmıştır. Shakespeare, bizleri etkilemeye devam ettiği gibi Freud'u da etkilemeye devam eder; bilerek ya da bilmeyerek Freud konuşmalarında, mektuplarında ve psikanaliz için bir literatür oluştururken Shakespeare'e bazen doğru bazen yanlış göndermeler yapmıştır. Freud'un Goethe ve Milton'ı sevdiği kadar Shakespeare'i sevdiğini söylemek doğru olmaz diye düşünüyorum. Shakespeare konusunda çelişkili duygular taşıdığını söylemek de bence şüpheli. Freud İncil'i sevmedi ya da İncil'e karşı çelişkili duyguları yoktu ve İncil'den çok daha fazla Shakespeare, Freud'un gizli otoritesi, kabul etmediği babası haline geldi.

Bilinçli ya da değil, Freud, Mikelanj'ın Musa heykeli üzerine yazdığı ma-

kalede olduğu gibi tuhaf bir şekilde Shakespeare'i Musa ile özdeşleştirir. Mikelanj'ın eseri üzerine bu dikkat çekici çalışma, 1914'te bir psikoanalitik dergi olan *Imago*'da anonim olarak yayınlanmıştı. Sözde, Freud düşüncelerini öğrencilerine bildirirken aynı zamanda inkâr etmek istiyordu. Freud, makalesine bazı edebi başyapıtların ve heykellerin şaşırtıcı ya da kafa karıştırıcı etkisinden söz ederek başlar ve Mikelanj'ın Musa heykelinden söz etmeden önce, *Hamlet*'ten psikanalizin çözmüş olduğu bir problem olarak söz eder. Hiç de hoş olmayan bir dogmacılık, anonimlikle kapatılmış olarak bize sunulur:

> Şimdi Shakespeare'in başyapıtı, üç yüz yıldan fazla zaman önce yazılmış *Hamlet*'e bakalım. Psikanaliz literatürünü yakından takip ettim ve sadece trajedinin materyalinin izlerinin analitik bir şekilde Oedipus temasında bulunmasıyla, etkisinin gizemi sonunda açıklanabildi iddiasını kabul ediyorum. Ama bundan önce, ne kadar çok farklı ve zıt yorum çabası, kahramanın karakteri ve oyun yazarının planı hakkında ne kadar çeşitli fikir var! Shakespeare, bizim sempatimizi hasta bir adam adına mı kazanır yoksa etkisiz güçsüz biri adına mı ya da gerçek dünya için fazla iyi olan bir idealist adına mı? Ve bu yorumlardan kaç tanesi bizi yarı yolda bırakır... Öyle ki oyunun etkisini açıklamak için hiçbir şey yapamazlar ve bunun yerine bizi oyunun içindeki düşüncelere ve dilinin muhteşemliğine yönlendirirler. Ama yine de bütün bu çabalar bunların ötesinde bir güç kaynağı keşfetme ihtiyacımızı göstermez mi?

Bu görüşe karşı koymak yerine, Freud'un, Mikelanj'ın Musa heykeli ile bağlantılı olarak neden *Hamlet*'i kullanmayı seçtiğini sormayı tercih ediyorum. Gariptir ki mermer heykeli yorumlaması, Shakespeare'in en karmaşık karakterini Ödipal bir takıntının kurbanına indirgenmesinden çok daha anlamlı çok daha yaratıcıdır. Belki de Musa ile özdeşleşmek Freud'un hayal gücünü harekete geçirdi ama ben, Mikelanj Freud'da hiçbir endişe yaratmazken Shakespeare'in onda büyük ölçüde endişe yarattığına inanmak eğilimindeyim. Sonuçta Freud, Musa ve Shakespeare'i dolaylı olarak sorunlu bir şekilde birleştirecektir; her iki figür de göründükleri gibi değildir ve Freud her ikisinin de geleneksel kabullerini reddetmiştir. Freud'un son evresinde, *Musa ve Monoteizm*'de İncil'deki Tanrı'nın İbrani peygamberinin yerini bir Mısırlı aldı, diğer yandan William Shakespeare'e ise bir yazar olarak değil bir aktör olarak tarihi bir varlık verilmiştir.

Freud ölümüne kadar Musa'nın bir Mısırlı olduğunu ve Earl of Oxford'un

Shakespeare'e yanlış bir şekilde atfedilmiş şiirleri ve oyunları yazdığını iddia etmiştir. Shakespeare ile ilgili olan bu ikinci fikir, 1921 yılında *Shakespeare Identified* adlı eserinde J. Thomas Looney tarafından ortaya atılmıştır ve Musa'nın bir Mısırlı olmasından bile daha çılgın bir fikirdir. Yine de Looney hipotezi birkaç yıl içinde Freud'un hakikati oldu ve son eseri olan, ölümünden sonra yayınlanmış. *Psikanalizin Anahatları* adlı eserinde de yer alıyordu. Şüphesiz hiçbir şey bu Looney hipotezi kadar deli saçması olamazdı: Edward de Vere, Oxford'un 17. Earl'üdür, 1550 yılında doğmuş ve 1604 yılında ölmüştür. Böylece *Kral Lear, Macbeth, Anthony ve Kleopatra* ve Shakespeare'in en son romansları yazıldığında o hayatta değildir. Looney'i desteklemek istiyorsanız, bu oyunların Oxford'un ölümünde el yazmaları olarak bırakıldığını iddia ederek başlamak zorundasınız, sonrada bu noktadan devam edersiniz. Yüzyılımızın muhtemelen en iyi zekâsına sahip Freud nasıl böyle bir aptallığa düşebilirdi?

Freud'un Shakespeare'in Shakespeare olmamasına dair arzusu çeşitli biçimler aldıktan sonra olan Looney hipotezini keşfi onun için sevindiriciydi. Freud, Stratfordlu bir eldivencinin oğlu aktör Shakespeare'in bir düzenbaz olduğu ile ilgili her türlü iddiaya açıktı. Freud'un biyografisini yazan Ernest Jones genç Freud'a beynin anatomisini öğreten Meynert'ın Shakespeare'in eserlerinin Sir Francis Bacon tarafından yazıldığına inandığını söyler. Meynert'e olan hayranlığına rağmen, Freud, bir Baconcu olmayı reddetti, nedeni de şuydu: Bacon'ın bilişsel başarısı Shakespeare'in saygınlığıyla birleşince ortaya "dünyaya gelmiş en güçlü beyin" çıkardı.

Bacon tezini reddeden Freud, Shakespeare hakkında ve ona karşı her türden acayip fikri kabul etti. Bunların arasında bir İtalyan akademisyenin fikri olan Shakespeare isminin aslında Jacques Pierre'in bir versiyonu olduğu da vardı. Her kim Stratfordlu aktörün gerçek kimliğiyle ilgili bir ipucu verse Freud hemen kabul etmeye hazırdı. 1923 yılında Looney'nin kitabına rastladığında, hiç şüphe duymadan kitabı yalayıp yutmuştu. Earl of Oxford'un *Lear* yazılmadan önce ölmüş olması önemli değildi; önemli olan Oxford'un, aynen Lear gibi, üç kıza sahip olmasıydı. Oxford'un arkadaşları ölümünden sonra oyunu onun için bitirdiler ve zaten Stratfordlu aktörün de sadece iki kızı vardı. Freud'un incelikli işleyen, güçlü zekâsında neler vardı ki bu türden şeyleri ciddiye almasına izin verdi? Freud'un yıllar önce *Hamlet*'e yüklediği Ödipal kompleks şimdi Oxford Kompleksi'ne dönüşmüştü. *Hamlet*'in yazarı olarak Oxford, küçük bir çocukken babasını kaybetmiş ve tekrar evlenen annesinden uzaklaşmıştı. Freud'a bunun Eli-

zabeth dönemi yüksek aristokrasisinde sıradan bir durum olduğunu söylemek bir işe yaramazdı; o, *Hamlet*, *Lear* ve *Macbeth*'in şairinin zengin ve güçlü bir soylu olmasını istiyordu, hatta ihtiyaç duyuyordu.

Eğer, benim savunduğum gibi Freud, Shakespeare'e çok fazla şey borçluysa taşralı aktör yerine Oxford'un öncü olması bu yükü nasıl hafifletti? Bu sadece Freud'un Viyanalı züppeliğinden mi ibaretti? Kanımca Freud ümitsiz bir şekilde büyük trajedileri otobiyografik vahiyler olarak okumak istiyordu. Stratfordlu aktör *The Merry Wives of Windsor* oyununun yazarı olmaya uygundu ama Hamlet, Kral Lear, Othello, Macbeth gibi yüksek seviyede insanların domestik trajedilerinin yaratıcısı olmaya uygun değildi. Eski bir arkadaşı olan Arnold Zweig'e yazdığı bir mektupta (2 Nisan 1937) Freud, kafası karışmış Zweig'ı Looneyizme döndürmeyi başaramadığı için nerdeyse sükûnetini kaybeder:

> İddialarını haklı kılacak hiçbir şeyi yok, diğer taraftan Oxford her şeye sahip. Shakespeare'in her şeye ikinci elden sahip olması bana düşünülemez gibi geliyor... Hamlet'in nevrozu, Lear'ın çılgınlığı, Macbeth'in baş kaldırması ve Lady Macbeth'in karakteri, Othello'nun kıskançlığı vs. Senin bunu destekliyor olman beni sinir ediyor. (Ernst L. Freud'un çevirisi)

Bu sözleri şaşkınlıkla okuyorum: bu güçlü ve sofistike bir zihin, hâlâ gücünün zirvesinde bir beyin bunları ifade ediyor. Gerçekten de Montaigne'in Shakespeare'in zamanının zihni olması gibi Freud da bizim zamanımızın zihnidir. Shakespeare'in zihni ise Freud'un da bilip ama kabul etmeyi reddettiği gibi bütün çağların zihnidir ve gelecek dönemler de ona yetişemeyecekler. Kendisi de çok yaratıcı bir bilince sahip olan Freud, Shakespeare'in hayal gücünün "her şeye ikinci elden" sahip olduğunu söylüyor.

Bu Freudcu savunma hali muhteşemdir. Adeta *Hamlet*'in Hamlet tarafından *Lear*'ın Lear tarafından, *Macbeth*'in Macbeth ve *Othello*'nun Othello tarafından yazılmış olmasına fena halde ihtiyaç duyuyordu. Buradaki ima Freud'un kendi *Hamlet*'ini *Rüyaların Yorumları* kitabında; *Lear*'ını *Cinsellik Kuramı Üstüne Üç Deneme*'de; *Othello*'sunu *Ketlemeler, Semptomlar, Endişeler* adlı kitabında; *Macbeth*'ini *Beyond the Pleasure Principle* adlı eserinde yazmış olduğudur. "Stratfordlu adam" Freudcu psikolojiyi icat etmiş olamazdı; gururlu ve şımarık bir akran olan Earl of Oxford da bunu icat etmiş olamazdı ama mütevazı aktörün aksine o bunu yaşamış olabilirdi.

Eğer sıkı bir Freudcu değilseniz, bu edebi etkilenme ve onun endişeleri-

nin eski bir hikâyesidir. Shakespeare psikanalizi icat etmiştir, Freud ise onu sistemleştirmiştir. Ancak Shakespeare'in eserlerini yanlış okumak Freud için yeterli olmadı, onu tehdit eden bu öncü ifşa edilmeli, rezil edilmeliydi. En iyi haliyle bu Stratfordlu aktör bir sahtekârdı ve ihtilalciydi. Bilinmez Oxford ise bir şekilde yaşadığı acıları kâğıda dökmeyi başarmış trajik başkahramandır. Freud Mesih'inin yanında Oxford sadece bir Elijah'dır (İlyas), ruhun uçsuz bucaksızlığında hakiki yorumcunun geldiği kehanetini, çığıran biridir. Freud'un hayalinin Mısırlı Musa'sı, Yahudiler tarafından öldürülecektir ve sonrasında hayattaki peygamberden çok daha güçlü totemik bir baba haline gelecektir. Freud'un Looney fantezisindeki Shakespeare tamamen ortadan kaldırılmıştır ve yaşayan şair/oyun yazarının olduğundan çok daha az güçlü olan bir titanik aristokrat ile yeri değiştirilmiştir.

Tabii ki burada Freud'u bir yazar olarak, psikanalizi de edebiyat olarak tartışıyorum. Bu kitap, zaman içinde yaratıcı edebiyat dediğimiz şeyin Batı Kanonu üzerinedir. Freud'un, bir yazar olarak büyüklüğü onun gerçek başarısıdır. Bir terapi türü olarak psikanaliz ölüyor, belki de öldü bile; onun kanonda hayatta kalışının nedeni Freud'un yazdıklarıyla ilgili olmalıdır. Birileri, Freud'un güçlü bir yazar olduğu kadar özgün bir düşünür olduğunu söyleyerek bana karşı çıkabilir. Buna da ben Shakespeare'in daha da özgün bir düşünür olduğunu söyleyerek cevap verirdim. Burada dünya tarihinin en önemli psikoloğunun karşısına çıkmak için Sir Francis'in Bacon'un başarılarını Shakespeare'in başarılarına eklemek zorunda değiliz.

Söylemek istediğim Shakespeare'in sadece bir ahlak psikoloğu olduğu, diğer taraftansa Freud'un derinlik psikolojisini icat ettiği değildir. Hamlet'in Ödipal bir kompleksi yoktu ama Freud'un kesinlikle bir Hamlet kompleksi vardı ve belki de psikanalizin kendisi bir Shakespeare kompleksidir! Edebi etkilenmenin bir öğrencisi olarak, Shakespeare'in Freud üzerindeki etkisinin büyüklüğünü de nasıl anlatabilirim bilmiyorum. Shakespeare'in Goethe, Ibsen, Joyce ve bu kitabın konusu olan birçok yazar üzerine etkisinden farklı değildir, sadece etkilenme dereceleri farklıdır. Ama ben daha ileri gitmek istiyorum: Shakespeare Freud'u, Emerson'ın Whitman'ı etkilediği gibi etkiler; burada ilk dönemlerdeki öncüden bahsediyoruz. Shelley için Wordsworth'ten söz edeceğimiz gibi, Yeats için Shelley ve kendisinden sonra gelen bütün İrlandalı şairler (muhteşem Seamus Heaney dahil olmak üzere) için Yeats'ten söz edebileceğimiz gibi. Shakespeare ile ilgili olarak Freud'un endişesini biz daha önce görmüştük; eğer Looney hiç olmasaydı, Freud kendisine bir Oxford Earl icat ederdi.

Shakespeare'in Freudcu edebi eleştirisi ilahi bir şakadır; Freud'un Shakespeareci eleştirisinin doğumu zor olacak ama bir gün gerçekleşecektir çünkü bir yazar olarak Freud psikanalizin ölümünden sonra da yaşayacaktır. Bir şamana aktarım dünya çapında, antik bir tedavi tekniğidir, dinler tarihi araştırmacıları ve antropologlar tarafından detaylı şekillerde araştırılmıştır. Şamanizm psikanalizden önce vardı ve sonrasında da devam edecek; dinamik psikiyatrinin en saf halidir Şamanizm. İnsan ruhunun toplamının tamamı olan Freud'un eserleri, solmuş Freudcu terapiyi fazlasıyla aşar. Eğer Freud'un bir özü varsa bu öz onun ruhun içindeki iç savaş vizyonunda bulunmalıdır. Bu bölünme kişiliğin nasıl organize edildiği fikrini ve bu organizasyonu dinamik kılan (ya da edebi bir terimle dramatik yapan) birçok miti ve metaforu öngörür. Bu Freudcu figurasyonların içinde psişik enerji, itkiler, savunma mekanizmaları vardır. Her ne kadar Freud, bir kurucuya yakışır şekilde, kendi benlik dramasını icat etmek ya da keşfetmek için kendi kendini analiz ettiyse de, kendisinden sonra gelip onu taklit edenlere bunu yapmayı açık bir şekilde yasakladı.

Bu birincil kendi kendini analiz, uyumu için dramatik bir paradigmaya bağlıydı ve Freud bunu Avrupa Romantizmi'nin genellikle bulduğu yerde, Hamlet'te bulmuştur. Kanımca Oedipus, Freud tarafından getirilip Hamlet'e aktarılmıştır ve bunun büyük ölçüde Shakespeare'e karşı bir zorunluluğun üstünü örtmektir. Bu iki trajedi arasında Freud'un gösterdiği benzerlikler güçlü yanlış okumaları yansıtır ve Freud'un Oedipus kompleksi diye adlandırdığı şeye aşırı değer vermesini göz ardı eden bir analiz ile sürdürülemez. Hamlet kompleksi çok karmaşık bir durumdur, çünkü bütün Batı edebiyatında Hamlet'ten daha zeki bir karakter yoktur. Sofokles'in Oedipus'unun bir Hamlet kompleksi olabilir (Bu kompleksi ben, çok fazla değil ama çok iyi düşünme olarak tanımlıyorum) ama Stratford'lu adamın Hamlet'inin kesinlikle Oedipus kompleksi yoktur.

Shakespeare'in Hamlet'i babasının hatırasına sevgi ve saygı duyar, annesi ile ilgili çekinceleri vardır. Freud'a göre Hamlet bilinç altında annesini arzular ve babası için de öldürme amaçlı düşünceler taşır, tıpkı gerçekte Claudius'un barındırdığı duygular gibi. Shakespeare oldukça zekidir; onun Ödipal trajedileri *Kral Lear* ve *Macbeth*'tir, *Hamlet* değildir. Son zamanlarda feminist savunucuları çoğalan Kraliçe Gerdrude'nin ise özre ihtiyacı yoktur. Bariz bir şekilde cinselliği coşkun bir kadındır ve Kral Hamlet'ten daha sonra Kral Claudius'da da güçlü arzular uyandırmıştır. Freud bunu fark etmeye tenezzül etmedi. Fakat Shakespeare, Prens Hamlet'in en azın-

dan babası tarafından ihmal edilmiş bir çocuk olduğunu göstermeye dikkat etti. Oyunun hiçbir yerinde hiç kimse, ne Hamlet ne de Hayalet, karısına düşkün bu babanın, oğlunu sevdiğine dair bir şey söylemez. Fortinbras gibi savaşta ezici olan bu fevri kral, devlet, savaş ve kocalık şehveti arasında çocuğu için hiç zaman ayıramamış gibi görünüyor. Böylece, Hayalet Hamlet'i öç almaya teşvik ederken şöyle der, "Sevgili babanı gerçekten sevdiysen eğer." Fakat kendisi prense olan sevgisinden hiç söz etmez. Benzer şekilde Hamlet, ilk monoluğunda babasıyla annesi arasındaki bağlılığın üzerinde durmuş, diğer taraftan onların kendisine karşı ilgilerini, eğer varsa, konuşmasının dışında bırakmıştır. Hamlet'in sevgiyle ilgili anıları tamamıyla, birbirine çok düşkün olan anne ve babanın yerini almış, babasının soytarısı, zavallı Yorick ile ilgilidir.

> Vah zavallı Yorick! Ben tanırdım onu, Horatio, şakalarının tadına doyulmazdı; ne ince hoşlukları olan bir adamdı. Kaç kez sırtında taşımıştır beni. Şimdiyse ne iğrenç geliyor bana! Yüreğim bulanıyor baktıkça. Şurasında dudakları vardı, kimbilir kaç kez öptüğüm.*

Beşinci perdedeki mezarlıkta Hamlet, nerdeyse sevginin ötesindedir. Hatta, Laertes ile ölmüş Ophelia için kimin daha çok sevgi duyduğunu tartışırken de durum böyledir. Yorick için soğuk ağıtının üzücülüğü, Freud'un kahramanın kimbilir kaç kez öptüğü başka dudaklar olmadığını (ne Ophelia'nın ne Gertrude'un ne de Kral Hamlet'in) düşünmesine neden olmuştur. Freud'un Ödipal kompleksi kavramı, Freud'un ilk kendisinin formüle ettiğini düşündüğü ve duygu çelişmesi olarak adlandırdığı şeyin başyapıtıdır. Ben, Odipal kompleksi, Hamlet ile alakasız bir durum olarak reddettim ama Freud, sıradışı sayılacak duygusal ve bilişsel çelişki ile edebiyatın hangi noktasında karşılaşmıştır? Shakespeare'in zekâsını ilk kez duygu çelişmesini temsil etmek için tam gücüyle kullandığı *Hamlet*'ten başka nerede? Hamlet, Avrupa'ya ve dünyaya bundan dört yüz yıl önce duygu çelişmesinin dersini vermiştir ve Freud, Hamlet'in arkasından gelen geç kalmış biridir. Hamlet'in bir yorumcusu olarak Freud geçer not almaz ama Freudcu meselelerde bir yorumcu olarak, Hamlet bütün rakiplerini geçer. Aşağıda Freud'un Wilhelm Fliess'e 15 Ekim 1897'de yazdığı meşhur mektubunun başlangıç noktası vardır:

---

* Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1965, s. 179-80.

O zamandan bu yana oldukça ilerledim ama hakiki bir dinlenme noktasına erişmedim. Tamamlanmamış olanı iletmek çok zahmetli bir iştir, beni oyunun dışına çıkarır, bu nedenle umarım beni affedersin ve kesin olarak belirlenmiş kısımları duymakla yetinirsin. Eğer analiz ümit ettiğim gibi giderse hepsini sistematik bir şekilde yazacağım ve sonuçları sana göstereceğim. Şimdiye kadar tamamıyla yeni olan bir şey bulamadım ama bütün zorluklara şimdi alışmış durumdayım. Çok kolay bir durum değil. Kendine tamamen dürüst olmak iyi bir egzersiz. Genel anlamda bir değeri olan sadece bir fikir aklıma geldi. Kendi durumumda da anneye sevgi ve babaya kıskançlığı buldum ve şimdi bunun erken dönem çocukluk için genel bir olgu olduğuna inanıyorum, her ne kadar isteri olan çocuklardaki kadar erken olmasa da. (Benzer bir şekilde paranoyakların durumunda –kahramanlar, din kurucuları– "kökenlerin romantikleştirilmesi" gibi) Eğer durum buysa, hikâyenin öngördüğü amansız kadere karşı bütün rasyonel itirazlara rağmen *Kral Oedipus*'un sarsıcı gücü anlaşılır hale gelir ve ondan sonra gelen kader dramlarının neden başarısız oldukları ortaya çıkar. *Ahnfrau* vb.'de gösterilen keyfi, bireysel kadere karşı duygularımız yükselir ama bu Yunan miti herkesin tanıdığı bir duyguya tutunur çünkü herkes kendinde onun izlerini hissetmiştir. Seyircilerin her biri bir zamanlar hayallerinde birer Oedipus'tur ve bu rüyaların gerçeğe dönüşmesi çocukluk halini şimdiki halinden ayıran bastırmanın tam karşılığıyla herkesi dehşete düşürür.

Aklımdan aynı şeyin *Hamlet*'in temelinde yatabileceği geçti. Shakespeare'in bilinçli niyetini ima etmiyorum ama onu gerçek bir olayla bunu yazmaya iten şey kahramanının bu yönünü bilinçaltında anlamış olmasıydı. İsterik Hamlet'in bu cümlesini nasıl açıklayabiliriz: "Böylece vicdan hepimizi korkaklara çevirir" ve kendisi adamlarını gayet rahat bir şekilde ölüme yollarken ve Leartes'i çabucak gönderirken amcasından babasının ölümünün öcünü almak için neden bu kadar tereddüt ettiğini nasıl açıklayabiliriz? Tabii ki kendisinin de annesine duyduğu tutku yüzünden; babasına karşı aynı eylemi gerçekleştirmek konusunda belirsiz hatıralara sahip olduğundan içten içe azap duymasındandır: "herkesi hak ettiği şeye göre değerlendir ve kim kırbaçtan kaçabilir?" Onun vicdanı, bilinçaltında yaşadığı suçluluk duygusudur. Ve onun Ophelia ile konuşurkenki cinsel soğukluğu, çocuk sahibi olma içgüdüsünü reddetmesi ve babasının eylemini Ophelia'ya transfer etmesi tipik bir şekilde isterik değil midir? Ve sonunda benim isterik hastalarımın yaptığı gibi dikkat çekici bir şekilde kendi kendine bir cezayı vermeyi ve aynı rakip tarafından zehirlenerek babası ile aynı kaderi paylaşmayı başarmaz mı?

(Eric Mosbacher ve James Strachey çevirisi)

Hamlet'in bir okuması olarak özellikle ikinci paragrafın kötülüğü benim suratımı buruşturmama neden oluyor ama edebi gücü, Freud'u zehirlemiş olan ve zehirlemeye devam eden bir rakibin zayıf bir şekilde yanlış okumasına rağmen onu ayakta tutuyor. Bu iki paragraf ne kadar da farklıdır: *Kral Oedipus*, soyut bir şekilde ve metinden oldukça uzak bir şekilde görülmüştür, diğer taraftan Hamlet oldukça yakından, detaylar ve sözlü hatıralarla verilmiştir. *Oedipus* hakkında yapılan yorumlar trajik kader ile ilgili herhangi bir edebi eser için söylenebilir; burada Sofokles'in oyununa özel olan hiçbir şey yoktur. Ama *Hamlet*, Freud için çok yakınlık duyduğu bir meseleydi; bu oyun Freud'u okur ve kendisini bir Hamlet gibi analiz etmesine izin verir. Hamlet bir isterik değildir ama Freud'un isterik hastaları vardır ve Hamlet'i de onlara uydurur. Daha da ilginci, kendisini de Hamlet'e, Hamlet'in duygu çelişmesine uydurur. Bu asimilasyon Freud'un kendisinin rüya kitabı diye adlandırdığı Oedipus kompleksinin ilk kez formüle edildiği *Rüyaların Yorumu*'nda (1900) devam eder. Bu kitap 1910'dan sonra şimdiki adını almıştır.

1900 yılı itibariyle Freud, Shakespeare'e olan borçluluğunu maskelemeyi öğrenmişti; rüya kitabında *Kral Oedipus*'un oldukça detaylı (ama ilginç bir şekilde kuru) bir anlatımını verdikten sonra kişi olarak Hamlet'e geçer. Adeta, Freud'un gerçek meselesi ve ilgisi *Kral Oedipus* değil, *Hamlet*'tir ama seçilen terim "Hamlet kompleksi" değildir. Kültürel tarihimizde çok az figür Freud'un bilincimize kavramlar yerleştirme başarısına yaklaşmıştır. Hepimiz "tabii ki, bu Oedipus kompleksi hepimizde var" diye söylemeyi öğreniriz, ama gerçekte bu Hamlet kompleksidir ve sadece yazarlar, diğer yaratıcılar bu komplekse sahiptir.

Neden Freud ona Hamlet kompleksi adını vermemiştir? Oedipus bilmeden babasını öldürür. Ama Hamlet'in kral babasına karşı bu tür tepkileri yoktur. Diğer yandan onun çok şekilli bilincinin her seviyesinde bir duygu çelişmesi prensi olarak herkese karşı tepkilerle doludur. Ancak Hamlet kompleksi, tehditkâr Shakespeare'i psikanalizin orta yerine çekmek olurdu; Sofokles daha güvenli bir seçimdi ve klasiğin kökenlerinin prestijini sundu. *Rüyaların Yorumu*'nda Hamlet, sadece Oedipus tartışmasında uzunca bir dipnot olarak kullanılır ve ancak 1934 baskısında endişeli Freud, *Hamlet* tartışmasını uzun yoğun bir paragraf halinde metnine koyar (aksi belirtilmediği sürece burada ve metnin devamında James Strachey'nin Freud çevirisini kullanıyorum).

Trajik şiirin bir diğer büyük yaratısı olan, Shakespeare'in *Hamlet*'inin kökleri *Kral Oedipus* ile aynı topraktadır. Ancak aynı malzemenin değişik işlenişi, uygarlığın birbirinden çok ayrı iki dönemindeki zihinsel hayatlardaki bütün farklılığı ortaya çıkarır: insanlığın duygusal yaşamında baskılanmanın seküler ilerlemesi. *Oedipus*'ta altta yatan çocuğun arzulu fantezisi açığa çıkarılır ve bir rüyada olduğu gibi gerçekleştirilir. *Hamlet*'te ise bu fantezi bastırılmış olarak kalır ve (tıpkı bir nevroz durumunda olduğu gibi) onun varlığını, ancak engelleyici sonuçlarından öğreniriz. Gariptir ki daha modern olan trajedinin ortaya koyduğu baskın etkinin, insanların kahramanın karakteri konusunda tamamen karanlıkta kalmaları gerçeğiyle uyumlu olduğu görülmüştür. Oyun Hamlet'in tereddütleri üzerine kurulmuştur ve bu tereddütleri yorumlamak için yapılan her türlü girişim sonuçsuz kalmıştır. Goethe tarafından ortaya atılmış ve hâlâ geçerliliğini koruyan bir görüşe göre Hamlet, doğrudan eylem yapma gücü, zekâsının aşırı gelişmesiyle felce uğramış bir insan tipini temsil eder. (O, "düşüncenin solgun gölgesiyle hasta düşmüştür.") Başka bir görüşe göre, oyun yazarı, bir sinir hastalığı sayılabilecek şekilde patolojik derecede kararsız bir karakteri betimlemeye çalışmıştır. Ancak oyunun olay örgüsü bize Hamlet'in eylemde bulunamayacak bir kişiden çok uzak olduğunu gösterir. İki durumda da onu eylemde bulunurken görürüz: Birincisinde bir sinirlenme anında, perdenin arkasında konuşmaları dinleyen kişiye kılıcıyla saldırır; ikincisinde bir şekilde, bir Rönesans prensinin bütün vurdumduymazlığı ile iki saray mensubunu kendisi için daha önceden düşünülmüş ve ustaca planlanmış ölüme gönderir. Onun, babasının hayaletinin verdiği görevi yapmasını engelleyen şey öyleyse nedir? Cevap, bir kez daha, bu görevin kendine özgüsü doğasındadır. Hamlet, her şeyi yapmaya muktedirdir... Yalnızca babasını öldürüp annesinin yanında babasının yerini almış, kendi bastırılmış çocukluk arzularını ona gösteren kişiden öç almak dışında. Böylece onu öç almaya itecek olan nefret duygusu, onun içinde vicdanı yoluyla kendine öfkeyle yer değiştirir. Ona göre kendisi öç alacağı günahkârdan çok da iyi değildir. Burada Hamlet'in zihninde bilinçaltında kalmaya mahkûm duyguları bilinçli terimlere çevirmiş oldum; eğer birisi onu isteri hastası (sinir hastası) olarak adlandırma eğilimindeyse, bunu sadece benim yorumumda ima edilmiş bir gerçek olarak kabul edebilirim. Hamlet'in Ophelia ile konuşmalarında dile getirdiği cinsellikten hoşlanmama durumu buraya gayet güzel uyuyor; aynı hoşlanmama duygusu şairin kendi zihnini de geçen yıllar boyu ele geçirmiş ve en uç ifadesine *Atinalı Timon*'da ulaşmıştır. Çünkü Hamlet'te bizim kar-

şımıza çıkan şey sadece şairin kendi zihni olabilir. Georg Brandes (1896) tarafından Shakespeare üzerine yazılmış bir kitapta Hamlet'in Shakespeare'in babasının (1601'de) ölümünden hemen sonra yazıldığına dair bir ifade vardır, yani oyun Shakespeare'in babasıyla ilgili çocukluk duygularının tazelendiğini varsayabileceğimiz, babasının kaybının etkisinin en yoğun olduğu bir zamanda yazmıştır. Shakespeare'in erken bir yaşta ölen kendi oğlunun "Hamnet" neredeyse "Hamlet" ile aynı isimde olduğu da bilinir. Hamlet'in bir oğlun ebeveynleriyle ilişkisini anlatan bir oyun olduğu gibi *Macbeth* de (yaklaşık aynı dönemde yazılmıştır) çocuksuzluk konusuyla ilgilidir. Ancak bütün nevrotik semptomlar ve rüyaların "aşırı yorumlamaya" maruz kalabilecekleri, hatta tam olarak anlaşılmak için buna maruz kalmaları gerektiği gibi, bütün hakiki yaratıcı eserler de tek bir itici güçten, şairin zihnindeki tek bir itkiden çok daha fazlasının ürünleridir ve birden çok yoruma açıktır. Burada yazmış olduklarımda ben sadece yaratıcı bir yazarın zihninin en derin tabakalarındaki anlamı yorumlamaya teşebbüs ettim.

"İnsanlığın duygusal hayatındaki baskılanma" ilginç bir ifadedir çünkü Freud, Oedipus ve Hamlet'ten değil sadece Shakespeare ve Sofokles'ten söz edebilir. Zaten Oedipus'un dört yol ağzında kimi öldürdüğüne dair hiçbir fikri yoktur ve Hamlet de Claudius'u öldürmekte tereddüt etmesinin babasını öldürmekle alakalı kendi duyguları yüzünden hissettiği suçluluk duygusunu temsil ediyor oluşu konusunda Freud'a katılmazdı. Burada Hamlet'in kendi kendini analiz etme gücünün Freud'unkine denk olamayacağını ama Freud'a bir öykünme paradigması sağladığı tekrar edilebilir. Doktor Freud'un ofisindeki meşhur koltukta uzanan kişi Hamlet değildir; o kişi Elsinore'nin koridorlarında, yozlaşmanın pis havasında bizimle birlikte dolaşan Freud'dur. Ve bu koridorlarda biz birbirimizle itişip kakışırken Freud'un özel bir ayrıcalığı yoktur; Goethe, Coleridge, Hazlitt, A. C. Bradley, Harold Goddard ve geriye kalan hepimiz oradayız çünkü *Hamlet*'i okuyan ya da izleyen herkes bir yorumcu olmak zorunda kalır.

Freud, bize sağlıklı bir Hamlet, Claudius'u öldürürdü der ve Hamlet bu eylemden kaçtığı için o bir isterik olmalıdır. Ben yine Nietzsche'nin Goethe'nin fikrini geliştirmesine geri geliyorum, buna göre Hamlet çok fazla değil çok iyi düşünür ve insan bilincinin sınırlarında aynı şartlarda amcasını kesinlikle şişlemiş olan babası gibi olmayı reddeder. Genç Fortinbras yaşlı Fortinbras'ın aynısıdır, o da bir kabadayıdır ama Prens Hamlet için babasının oğlu diyemeyiz. Freud'un Hamlet'i çok yanlış bir biçimde okuyup, yeterince değerini vermediğini söylemek yine de Freud'un yanlış

okunmasının kalıcı gücünü elinden almak anlamına gelmez.

Freud, Hamlet ve Shakespeare'in zihinsel olarak ne kadar güçlü olduklarını görmeyi reddeder ama ben Freud'a hak ettiğinden daha az değeri vermek istemem. Şimdi hepimiz *libido*ya sahip olduğumuza (ya da onun bize sahip olduğuna) inanıyoruz ama böyle bir varlık yok; gerçekten de tek başına cinsel enerji yoktur. Eğer Freud, daha önce uğraştığı bir kavram olan *destrudo* ile ölüm dürtüsünü ateşlemeye karar verseydi, şimdi hepimiz üzerimizde sadece Oedipus kompleksini ve libidomuzu değil *destrudo*muzuda taşırdık. Ne mutlu ki Freud *destrudo*dan vazgeçti ama bu ucuz kurtuluşumuz bize ders olmalıdır. Wittgenstein'in uyardığı gibi Freud, zamanımızın büyük mit yaratıcısıdır, modern edebiyatın kanonsal merkezi olarak Proust, Joyce ve Kafka'ya yakışır bir rakiptir. *Hamlet* üzerine yazdığı uzun paragraftaki son cümle onun düsturu olmuştur; çok da ikna edici olmayan yorumsal alçakgönüllülük jestinden, hakiki yaratıcı yazının "birden çok itici güçten, birden çok itkiden oluştuğunu" söyledikten sonra, Freud, sevimli kendi "tek yorumunun" ana kayaya "yaratıcı yazarın zihnindeki itkilerin en derin tabakasına' ulaşmaya teşebbüs ettiğini ima eder. Zihinde "en derin" katman, yoktur; büyük şair Milton'ın Şeytanı, haklı bir şekilde her derinliğin içinde daha da derin bir boşluğun açılıp onu yutmaya çalıştığından yakınır. Freud, şeytani bir figürden ziyade Miltoncu bir figür olarak "en derin" metaforunu herkes kadar iyi anlamıştır.

Bence, mesele hâlâ Oedipus kompleksi değil Hamlet kompleksidir ve Freud, bununla 1905 ya da 1906'da yazılmış ama ancak ölümünden sonra basılmış "Sahnedeki Psikopat Karakterler" adlı bir makalenin taslağında bir kez daha uğraşmıştır:

> Bu modern oyunların birincisi *Hamlet*'tir. Konusu, o âna kadar normal olan bir adamın, karşılaştığı görevin kendine özgü doğası nedeniyle nevrotik bir hale gelmesidir. İçinde bir itkinin bu âna kadar başarılı bir şekilde baskılandığı ancak kendini eyleme doğru ittiği bir adam. Hamlet'in şu andaki tartışmamızla bağlantılı olarak önemli olan üç karakteristik özelliği vardır. (1) Kahraman psikopat değildir ama oyunun içinde psikopat bir hal alır. (2) Bastırılmış itki hepimizde benzer bir şekilde bastırılmış itkilerden biridir ve bunun bastırılması kişisel evrimimizin temelinin bir parçasıdır. Bu oyunun içindeki durumla yerinden oynamış bir bastırmadır. Bu iki karakteristik özelliğin sonucu olarak kendimizi kahramanın içinde bulmamız kolaydır: Biz de aynı çatışmadan mustaripiz çünkü "belli koşullar altında mantığını kaybetmeyen insanın kaybetmesi için bir mantık yoktur." (3) Bu

> tür bir sanat için gerekli ön şart olarak bilince girmeye çalışan bu itki, her ne kadar açıkça tanınabilirse de, kesin bir şekilde isimlendirilemez. Böylece izleyicinin dikkati önlenmiş bir şekilde süreç, izleyicinin içinde de devam eder ve ne olup bittiğini anlamak yerine kendi duygularının etkisinde kalır. Şüphesiz belli ölçüde bir direnç bu şekilde saklanır, aynı şekilde analitik tedavilerde düşük bir direnç nedeniyle bastırılmış malzemenin türevlerinin bilince yükseldiğini, diğer taraftan bastırılmış malzemenin bunu yapamadığını görürüz. Zaten, *Hamlet*'teki çatışma da öylesine etkili bir şekilde gizlenmiştir ki onu ortaya çıkarmak bana düştü.

Burada *Hamlet*'ten oldukça uzağız, Freud'un sistemi ve onun "ortaya çıkarma" dogmatizmi patlaması ile uzaklaştırıldık. Burada açık olan şey, şu anda Hamlet ile Freud'un bir hastası arasında hiçbir fark yoktur. Batı bilincinin kahramanı, bir psikopattan fazlası değildir ve Shakespeare'in bir trajedisi, analitik tedavi için bir vakaya indirgenmiştir. Bu iç karartıcı paragrafa "Hamlet Kompleksinin Ölümü" adını verebiliriz ama ben buna inanmıyorum. Aslında olan şey şuydu: Hamlet'in yerini Lear ve Macbeth almıştır ve Freud'un Shakespeare ile mücadelesi farklı savaş alanlarına transfer edilmiştir çünkü sonradan beş farklı bağlamda *Hamlet*'in ele alınışı Ödipal tekrardan başka yeni bir şey katmamıştır.

Freud kendi ilk Cordelia'sını onunla evlenmeden önce Martha Bernays'de bulmuştur, ikinci ve daha otantik Cordelia'yı ise çocukları içinde en sevdiği ve ego ve savunma mekanizmaları üzerine yazdığı kitapla Freud'a layık bir takipçi olduğunu gösteren kızı Anna'da bulmuştur. *Kral Lear*'ın Freudcu bir okumasını, kısmen büyüleyici bir makale olan "The Theme of the Three Caskets" (1913) (Üç Tabut Teması) ve kısmen de Ernest Jones'un Freud hakkında yazdığı *Hayatı ve Eserleri*'nin ekler kısmında yayınlanan Freud'un Bransom adında birine yazdığı mektupta (25 Mart 1934) buluruz. Bransom, *Kral Lear* üzerine talihsiz bir kitap yazmıştır ve oyunun gizli anlamını Lear'ın Cordelia'ya karşı hissettiği bastırılmış ensest şehvetinde bulmuştur. Freud'un da mutlulukla kabul ettiği delice bir fikirdir bu. "The Theme of the Three Caskets" adlı makalenin mitolojik açıdan etkileyici sonu şöyledir:

> Lear yaşlı bir adamdır. Daha önce söylediğimiz gibi bu yüzden üç kız kardeş onun kızlarıymış gibi görünür. İçinden birçok dramatik durum çıkabilecek baba çocuk ilişkisi oyunda daha fazla ileri götürülmez. Ama Lear sadece yaşlı bir adam değildir; o ölüme yakın bir adamdır. Mirası bölüştür-

mekle ilgili sıradışı tasarı da böylece tuhaflığını kaybeder. Kaderi belli olan bu adam yine de kadınlara olan aşkından feragat etmeye razı değildir; ne kadar çok sevildiğini duymakta ısrar eder. En etkileyici son sahneyi hatırlayalım, modern trajik dramanın ulaştığı son noktalardan biri: "Kollarında Cordelia'nın ölü bedeniyle Lear girer." Cordelia ölümdür. Durumu tersine çevirirsek bizim için anlaşılır ve tanıdık bir hale gelir. Ölüm tanrıçası ölü kahramanı savaş alanından çıkarır, Alman mitolojisindeki Valkyr gibi. İlkel bir mitin kisvesine bürünmüş sonsuz bilgelik yaşlı adama aşkı bırakıp, ölümü seçmesini ve ölümün zorunluluğuyla dost olmasını söyler.

Şair, bizi yaşlı ve ölüm döşeğindeki adamın üç kız kardeş arasından seçim yapmayı başarmasıyla antik düşüncenin çok yakınına getirir. Dileğinin aksinin gerçekleşmesiyle gizlenmiş mit üzerine uyguladığı geriye dönük işlem, belki de temadaki üç kadın figürünün yüzeysel alegorik bir okumasını mümkün kılacak şekilde görünmesine izin verir. Bir erkeğin bir kadınla olan, kaçınılmaz üç ilişkisinin burada temsil edildiği söylenebilir: onu doğuran anne aksinin gerçekleşmesiyle olan ilişkisi, bir yatağı ve hayatı paylaştığı kadınla olan ve onu mahvedenle olan ilişkisi. Anne figürünün yüklendiği üç farklı form olabilir: annenin kendisi, onun özelliklerine göre seçilmiş bir sevgili ve sonunda onu kabul eden Toprak Ana. Ama yaşlı adamın bir zamanlar annesinden gördüğü sevgiyi kadınların sevgisinde araması boşunadır; yalnızca Kaderlerin üçüncüsü, Ölüm'ün sessiz tanrıçası onu kollarına alacaktır.

Freud'un "baba-çocuk ilişkisi oyunda daha fazla ileri götürülmez" yargısı beni şaşkınlığa düşürür. *Kral Lear*, iki baba-çocuk ilişkisiyle ilgilidir: Lear'ın Cordelia, Goneril ve Regan ile ilişkisi ve Gloucester'in Edgar ve Edmund ile olan ilişkisi. Freud'un bastırdığı şey nedir? Her ne kadar çok yaşlı olsa da Lear, son sahneye kadar ölümün eşiğinde değildir ve sadık Cordelia'ya da ölüm diyemeyiz ama yine de ilk paragrafı bitiren o muhteşem cümleyle kim tartışabilir? Proust, Joyce ve Kafka'da bile ender rastlanan anlardan birinde Freud'un bilgeliği bize "aşkı bırakıp, ölümü seçmeyi ve ölümün gerekliliğiyle dost olmayı" söyler. Bu cümlenin titreşimleri, Lear ve Freud'un birleşerek daha büyük bir mistik figüre, ölmek üzere olan bir tanrıya dönüştüğü son paragrafın belagatli şiirinde yankılanmaya devam eder.

Heyhat, yirmi bir yıl sonra bize sunulan şey, psikanalitik indirgemeciliğin ve Looneyci Oxfordizmin bir karışımıdır! Önce Lear sonra Cordelia/Anna bu ensest karmaşasına eklenir:

> Senin varsayımın hem Lear'ın hem de Cordelia'nın sırrını aydınlatır. Büyük ablalar babalarına olan tehlikeli sevgilerini zaten aşmışlar ve ona düşman olmuşlardır; analitik konuşmak gerekirse, başlangıçtaki sevgilerinden ötürü uğradıkları hayal kırıklığı uğraması nedeniyle gücenmişlerdir. Cordelia hâlâ ona bağlıdır, babasına olan aşkı onun kutsal sırrıdır. Toplum içinde sevgisini açıklaması istendiğinde de asice reddeder ve sessiz kalır. Birçok vakada bu türden davranışları görmüştüm.

Bu fikir, karşı koymak için çok absürd bir fikir; Freud oyunu en son ne zaman okumuş ya da izlemiştir? Onun üzerinde fazla durmaktansa, daha ilginç hatalarına ya da icatlarına göz atalım. Freud, Lear'ın kızlarının annesinden hiç bahsedilmediğini söyler; bir kez bahsedilir ama çok önemli değildir. Ama Freud Göneril'in hamile olduğu fikrine nasıl kapılmıştır? Ve Lear'ın çılgınlığının, yaşlı kralın öfkesinden değil de Cordelia'ya karşı hissettiği ve bastıramadığı tutkusundan olduğuna nasıl inanmış olabilir? Ya Branson'a ilettiği şu bilgiye ne demeli; *Kral Lear*'daki Albany ve *Hamlet*'teki Horatio'yu Earl of Oxford'un ilk damadı Lord Derby ile eşleştirmeliyiz! Freud'un Hamlet'i Oedipus olarak okumasında yeterince vurgulanmış olan Shakespeare'e direnme, Lear, Oxford ve Freud'un bir araya getirilip karıştırılmasıyla harika bir karmaşıklığa ulaştı. Shakespeare'in yazdığı apokaliptik trajediye ne oldu ve bir zamanlar nasıl okuyacağını bilen Freud nerede şimdi? Hem oyun hem de Freud'u yorumlama gücü, Stratford'lu eğitimsiz oyuncuyu savuşturmak ihtiyacı ile ortadan kaybolurlar.

Kral Lear Freud'a çok yakındı; özellikle de Freud'un neden kanonsal bir yazar olduğunu bize hatırlatan "Psikanalitik Çalışmalarda Rastlanan Bazı Karakter Tipleri" (1916) adlı makalesinde *Macbeth* onun tekrar kendine dönmesini sağladı. Çok önceden Macbeth ve Lady Macbeth'in çocuksuz oluşlarının trajedinin anlamını çözmekte bir anahtar olduğundan söz etmişti. 1916 tarihli bir makalede, Lady Macbeth karakterini "başarı"yla ve ardında gelen pişmanlıkla "mahvolmuş" biri olarak merkeze almıştır:

> Eğer Macbeth'in çocuksuzluğu ve Lady Macbeth'in kısırlığı doğumun kutsallığına karşı işledikleri suçların cezası olmuş olsaydı bu ilahi adaletin misilleme tarzında mükemmel bir örneği olurdu eğer Macbeth başka babaları çocuksuz ve çocukları babasız bıraktığı için baba olamadıysa ve Lady Macbeth de öldürülenlerin ruhlarından talep ettiği cinsiyetsizleştirmeden ötürü mustarip olduysa. Bence Lady Macbeth'in hastalığı çok fazla kuru

gürültü yapmadan açıklanabilir, doğanın kurallarına karşı iktidarsızlığına kanaat getirdiği çocuksuzluğuna bir tepki olarak umursamazlığı pişmanlığa dönüşür ve aynı zamanda işlediği suçun daha iyi sonuçlar vermesini sağlayamadığı için de sadece kendini suçlayabilir.

Lady Macbeth'in kaç tane çocuğu olmuştur? Şakacı bir dille biçimci bir eleştirmenin sorduğu bu soru, hiçbir şekilde aptalca bir soru değildir. Ama kesin bir şekilde cevap vermek imkânsızdır. Freud onun "kısırlığından" söz eder. Ama peki neden kendisi çocuk emzirdiğini söyler? Kralın kuzeni olan güçlü bir soylunun karısı olarak, kendi çocuğu dışında başkasının çocuğunu emzirme olasılığı yoktur. En azından bir çocuk olduğunu ama öldüğünü düşünmemiz gerekiyor. Çocuksuz bırakılmış da olamaz; Macbeth onun kararlılığını överken ona sadece erkek çocuklar doğurmasını söyler. Ancak Macbeth'in zalim bir tarafı vardır. Banquo'nun oğlu Fleance'ı öldürtmeye çalışır ve Macduff'un çocuklarının katledilmesini emreder. Macbeth'in zamana karşı neredeyse gnostik nefretinde bir neslin dehşeti vardır ve hem o hem de Lady Macbeth, Banquo'nun varislerinin (İngiltere'de İskoçyalı kraliçe Mary'nin oğlu I. James ile başlayan Stuartların) İskoçya'yı yöneteceklerine dair bir kehanetten kaçamazlar. Böylece Freud Macbeth'in "çocuksuzlukla ilgili" bir oyun olduğunu söylerken pragmatik açıdan haklıdır ve etkileyici bir şekilde oyunun tam bir yorumunu yapamayacağını kabul eder. Bu kabul onun, *Hamlet* ve *Kral Lear* için yaptığı yorumlarda da aynı ölçüde geçerli olabilirdi, ancak Hamlet ve Lear'a karşı yakın duyguları böyle bir tekzibi dışarıda bıraktı:

> Bu kadar kısa bir zamanda tereddüt eden hırslı adamı, karşı konulmaz bir zalime ve onun taş kalpli suç ortağını pişmanlıktan kendini yiyen hasta bir kadına döndüren itici güç neydi, söylemesi zor. Sanırım metnin iyi korunamaması, oyun yazarının bilinmeyen niyeti ve efsanenin gizli anlamından oluşan üçlü belirsizliği açma umudumuzdan vazgeçmeliyiz. Ancak trajedinin, seyredenler üzerindeki güçlü etkisine bakıldığında bu türden araştırmaların boşuna olduğunu kabul etmemeliyim. Temsil sırasında, oyun yazarı gerçekten bizi şaşkınlığa düşürüp düşünme gücümüzü felç edebilir ancak bizim bu etkinin psikolojik mekanizmasını anlamaya çalışmamızı engelleyemez ve oyun yazarının gözümüzün önüne serdiği olayların doğal zamanlarını ve sürelerini istediği gibi kısaltacağı fikri, sıradan olabilirliği feda ederek dramatik etkiyi arttırabilecekse şu anda benim için ilgisiz görünüyor. Çünkü bu türden bir feda etme sadece eğer olabilirliğe zarar veriyor-

sa meşrudur, illiyet bağlantısını bozduğu zaman değil; ayrıca eğer zaman, süre birkaç günle sınırlı kalmak yerine belirsiz bırakılsaydı dramatik etki pek de zarar görmezdi.

Bu paragraf bir tür açıklayıcı alçakgönüllülükle başlar ve dramatik temsil ve özellikle zaman konusunda doğurgan bir aksilikle devam eder. Yine Freud'da bir bastırılmışlığın, onun hoşnutsuzluğunun nedeni olduğundan şüpheleniyorum ve bence burada onun Hamlet kompleksinin etkisi var. Eğer duygu çelişmesi (ya da onun temsili) Freudcu değil Shakespeareci bir kavram ise, sadece Freud'un Shakespeare deneyiminden sonra Freud'un olmuştur; o zaman Freud, Shakespeare'in en güçlü duygu çelişmesi temsillerini, dört büyük trajedi olan *Hamlet, Othello, Kral Lear ve Macbeth*'i yanlış okumak ve onlara gücenmek zorunda kalmıştır. Dante de dahil olmak üzere edebiyatta bizim bu denli ikna edici bir şekilde müphem bir kozmosa, duygusal çelişmenin bütün ilişkileri yönettiği ve bilişsel çelişmenin (Hamlet'te, Iago'da, Edmund'da) Freud'un gerçek konusu olan o cani yoğunlukları belirlediği müphem bir kozmosa rastlamadım. Ne Hamlet'te ne de Othello'da Hamlet kompleksinden izler vardır. Cordelia, Desdemona, Ophelia ve Edgar'da da yoktur. Goneril, Regan, Macbeth duygusal çelişmenin yücelik sınırlarına ulaştığı ölümsüz başyapıtlardır. Post-Shakespeare döneminin nesir-şairi olarak Freud, Shakespeare'in bıraktığı dalgalarda yol alır ve zamanımızda etkilenme endişesinin, psikanalizin kurucusu kadar seçkin bir mustaripi olmamıştır. O, daima Shakespeare'in kendinden önce var olduğunu keşfetmiştir ve çoğunlukla bu aşağılayıcı hakikatle yüzleşmeyi göze alamamıştır.

Macbeth'te, duygusal çelişme öyle hâkimdir ki zamanın kendisi onun temsili haline gelir. Freud'un *Nachträglichkeit* dediği daima olayın arkasından sürekli gelme duygusu, adeta kendi sırasını kaçıran kötü bir aktörün yaptığı şey, Macbeth'in kendisinin de mustarip olduğu bir durumdur. Freud'un Macbeth ile Lady Macbeth'in sadece bariz itici güçlerini sorgulaması kurnazcadır çünkü onların hırsının meyvesi olabildiğine iç karartıcıdır ve çünkü Shakespeare onların tutkularının doğasını tam olarak tanımlamaktan kaçınır. Onların içinde Marlowe'un Tamburlaine'indeki ya da Shakespeare'in III. Richard'ındaki dünyevi bir tacın tatlı meyvesiyle beraber giden bir zafer duygusundan eser yoktur. Onlar neden İskoçya'nın kral ve kraliçesi olmak isterler? Banquo'nun hayaletinin göründüğü mutsuz akşam yemeği şüphesiz Macbeth'in tipik saray hayatını gösterir, donuk ve

bir o kadar da tehditkâr bir hayat. Freud'un ima ettiği şey oyunun özüdür; çocuksuzluk, boş hırs, babacan Duncan'ın katledilmesi. Duncan öyle ılımlı, öyle iyidir ki ne Macbeth ne de Lady Macbeth onunla ilgili bir az bile olsa duygu çelişmesi hissetmez. Ama her nasıl çocuksuz kaldılarsa, onların zamandan aldıkları öç gasp etmek, cinayet ve geleceği erteleme girişimidir: akışı ile Macbeth'i üzen bütün o yarınları ve yarınları ve yarınları. En azından bu trajedide, yorumsal dogmatizmini dizginleyen Freud derin bir şekilde imalıdır.

Duygu çelişmesinin önceliği ve Hamlet/Oedipus kompleksinde bunun doruğa çıkması dışında Freud, Shakespeare'e (bilerek ya da bilmeyerek) başka ne borçludur? Shakespeare, Freud'un içinde her yerdedir, alıntılandığı yerlerden ziyade bahsedilmediği yerlerde daha çok vardır. Freud'un Shakespeare'e karşı temel duruşu "yadsıma" *verne inung* dediği şeydi, bu da önceden bastırılmış bir düşünce, duygu ya da tutkunun formulasyonudur. Sahip çıkılmadığı için bilince giren, böylece savunma ve baskının devam etmesine neden olan şeydir. Bastırılmış olan entelektüel açıdan kabul edilebilir ama duygusal olarak kabul görmez; Freud, her ne kadar kaynağını inkâr etse de Shakespeare'in fikirlerini kabul etmiştir. Freud'un kendi kendini koruma güdüsü Shakespeare'i yadsımasını gerekli kıldı ama yine de hiçbir zaman Hamlet ile özdeşlemeyi bırakmadı. Her zaman bilinçli şekilde olmasa da bir şekilde *Julius Ceasar*'ın Brutus'ü ile özdeşlemeye devam etti. Brutus, Shakespeare'in gelişiminde bir tür Hamlet öncesiydi. Hamlet ile özdeşleşme, şüphesiz, Freud'a özgü bir şey değildir; evrensel hale gelmiştir; ölü, beyaz Avrupalıları aşarak çok farklı zamanlarda ve yerlerde şaşırtıcı çeşitlilikte insanda ortaya çıkmıştır. Ernest Jones, Freud'un en sevdiği Shakespeare alıntısının Hamlet'in Horatio'ya nasihati olduğuna dikkat çeker: "Cennette ve yeryüzünde, senin felsefende hayal ettiğinden çok daha fazla şey var." Freud'un bunu psikanaliz için neden bir motto yaptığı anlaşılır ve bağlamına oturtulduğunda daha da yerinde olacaktır. Bu nasihatten hemen önce şu konuşma geçer:

> *Horatio.* Ah gündüz ve gece, ama bu çok yabancı, çok garip.
> *Hamlet.* Öyleyse onu bir yabancı gibi karşıla.

Bu, Freud için psikanalizin başlangıcının durumu için minyatür bir temsildir: Horatio halkı temsil eder ve Hamlet de yabancıların da kibar

bir karşılamayı hak ettiklerini söyleyen Freud'u. Freud'un mektuplarında ya da diğer yazılarında ya da kayda geçmiş sohbetlerinde onun haksız bir karşıtlık olarak değerlendirdiği bu şeye rastlamadım. Freud'un haksız bir karşıtlık dediği şey, onun kendi zamanından ve ulusundan çıkıp bizim zamanımızda dünya çapında yüceliğe ulaşması ve psikanalize karşı direncin Shakespeare'in neredeyse evrensel kabulüyle karşılaştırılmasıdır. Freud'un kendi rüyalarından birini yorumlarken Shakespeare ile ilişkisini Prens Hal'ın, krallığı bilinçsizce gaspına benzettiğini hatırlıyorum: "Nerede rütbe ve terfi varsa orada bastırılması gereken istekler vardır. Shakespeare'in Prens Hal'ı, babası hasta yatağındayken bile, tacı denemekten kendini alıkoymadı."

Shakespeare'in kendisinin, *Hamlet*'in ilk prodüksiyonunda Hamlet'in babasının hayaletini oynadığına dair eski bir hurafe vardır. Birçok şekilde Shakespeare'in indirgemeci bir parodisi olan psikanaliz hâlâ Shakespeare'in hayaletinden mustariptir çünkü Shakespeare psikanalizin aşkın kralı olarak yorumlanabilir. Onun karakterleri değiştiğinde ya da kendi kendilerini duyup kendilerini değiştiklerinde, hastaların analiste aktarımları sırasında kendi kendilerini duymak zorunda oldukları psikanalitik durumun kehanetidirler. Freud'dan önce Shakespeare, sevgi ve onun değişiklikleri ya da itkinin değişiklikleri hakkında başlıca otoritemizdi ve açıkçası hâlâ en iyi öğretmenimiz olmaya devam eder, Freud'a rehberlik etmeyi de hiç bırakmamıştır. Freud'un iki endişe teorisini karşılaştırınca, revize edilmiş olanın daha önceki reddedilmiş hipotezden daha Shakespeareci olduğunu düşünüyorum. *Ket Vurma, Belirti ve Korku* (1926) adlı eserinden önce Freud nevrotik ve gerçekçi endişelerin birbirlerinden keskin bir şekilde ayrılabileceğine inandı: Gerçekçi endişeye hakiki bir tehlike neden olurdu, diğer yandan nevrotik endişe libidonun birikimi ya da başarısız bir şekilde bastırılmasından oluyordu ve bu nedenle ruhun iç savaşında bir rolü yoktu.

1926'dan sonra Freud libidonun endişeye dönüşebileceğine dair kavrayışı terk etti. Bunun yerine endişe, bastırmanın başlangıcı olarak ve böylece bastırmanın itici gücü olarak görülüyordu. Daha önceki teoride bastırma endişeden önce geliyordu ve bastırma başarısız olursa endişe ortaya çıkıyordu. Revize edilmiş teoride ise Freud gerçek korku ve nevrotik endişe arasındaki ayrımı sonsuza dek terk etti. Shakespeare'in dramatik evrenine uygulandığında eski teori daha uygundur. Özellikle de Freud'un tercih ettiği, endişenin duygu çelişmesi kadar öncelikli olduğu yüksek trajedilerde.

Hamlet'in Elsinore'u, Iago'nun Venedik'i, Lear ve Edmund'un İngiltere'si,

Macbeth'in İskoçya'sında tiyatro izleyicileri ve okuyucular karakter ve olaydan önce gelen bir endişe atmosferiyle karşılaşırlar. Eğer duygu çelişmesinin başyapıtı Hamlet/ Oedipus kompleksi ise, endişenin başyapıtı olan benim Macbeth kompleksi demek istediğim şeydir. Çünkü o kahraman/ kötü kahraman Shakespeare'in en endişeli karakteridir. Macbeth kompleksinde, korku, tutkundan ayrıştırılamaz ve hayal gücü, hem dokunulmaz hem de kötücül olur. Macbeth için hayal kurmak, eylemi gerçekleştirilmiş olmanın diğer tarafına geçmektir. Zaman, Macbeth öldürülene kadar özgür kalmaz çünkü zamansal sezgiler daima onun alanında gerçekleşir, hatta gücü gasp etmeden önce bile bu böyledir. Eğer Hamlet/ Oedipus kompleksi kendi kendisinin babası olma isteğini gizlerse Macbeth kompleksi kendini mahvetme isteğini güçlükle saklar. Freud bunu *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı eserinde ölüm itkisi olarak adlandırılmıştır ama ben Macbeth kompleksinin ilettiği felaket isteği ve atmosfer yoğunluğunu tercih ederim.

Her ne kadar Freud Machbet'le, Hamlet ile özdeşleştiği gibi tamamıyla özdeşleşmese de, 1910 yılında yazdığı bir mektupta önündeki neredeyse otuz yıllık uğraşıyla ilgili kehanette bulunurken bazı çarpıcı benzerliklerden söz etmiştir: "Bir gün düşüncelerin akması durduğunda, uygun kelimeler akla gelmeyince ne yapmalı? Bu ihtimalin önünde titremekten kendimizi alamayız. Bu yüzden doğru dürüst bir adama kadere razı olmanın yakışmasına rağmen gizlice şunun için dua ederim: güçsüzlük olmasın, bedensel sıkıntıyla güçlerin felç olmasın. Kral Macbeth'in dediği gibi zırhımızla öleceğiz." Buradaki duygusal etki, soylu mizah duygusuyla beraber, gaspçı Macbeth'in apokaliptik çaresizliğinden oldukça farklıdır:

Güneşten yorulmaya başladım,
Dünyanın düzeni şimdi bozulsun istiyorum.
Alarm zilleri çalsın! Rüzgâr essin, indirsin üstümüze,
*En azından sırtımızda zırhımızla ölelim.**

Freud gerçekten de zırhı ile öldü, son âna kadar düşünmeyi ve yazmayı bırakmadı. Macbeth ile özdeşleşmesinin, küçük de olsa olumlu bir özelliğinin olduğu "Kral Macbeth'in dediği gibi" sözlerinde ima edilir. Birden çok defa Freud, kendi basılmış eserlerine dair kendi görüşüyle irkildiğini söyler. Macbeth de Banquo'nun soylu Stuart varislerinin hayaletlerini görünce şöyle haykırır: "Ne, bu sıra kıyamete kadar uzayıp gidecek mi?" Yine

* A.g.e.

buradaki özdeşleşme hafiftir ama Macbeth'in hayal gücünün bulaşıcı gücüne tanıklık eder ve gururludur. Freud, *Macbeth*'in temasının çocuksuzluk olduğunu söyleyebilir ama daha derin bir seviyede kendi hayal gücünü Macbeth'inki ile özdeşleşmiştir. Ve bu kanlı zalimde ve kendisinde hem bir kahramanca dayanıklılık hem de bir imaj yaratma yeteneği bulmuştur.

Shakespeare, estetik özgürlük ve özgünlüğün ilahlaştırılmasıdır. Freud, Shakespeare hakkında endişeliydi çünkü endişeyi ondan öğrenmişti, aynen duygu çelişmesini, narsisizmi ve benlikteki bölünmeyi ondan öğrendiği gibi. Emerson, Shakespeare hakkında daha özgür ve daha özgündü çünkü o, Shakespeare'den vahşiliği ve tuhaflığı öğrenmiştir. O yüzden burada, Freud'un değil de aynı ölçüde kanonsal olan Emerson'ın son sözü söylemesi uygundur: "Günümüzde, edebiyat, felsefe ve düşünce Shakespeareleştirilmiştir. Onun zihni şu anda ötesini göremediğimiz ufuk çizgisidir."

17.

PROUST:
CİNSEL KISKANÇLIĞIN
HAKİKİ İNANCI

Proust'un en büyük gücü, diğer pek çok şeyin arasında, karakter yaratışıdır: Başka hiçbir 20. yüzyıl romancısı onun canlı kişilikler listesine rakip olamaz. Joyce'un Poldy'si tek başına baskın bir figürdür ama Proust bir portreler galerisi sunar: Charlus, Swann, Albertine, Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberte, Bathilde Nine, Oriane Guermantes, Basin Guermantes, Anlatıcı/ Marcel'in Annesi, Odette, Norpois, Morel, Saint-Loup, Madam Verdurin, Marquise de Villeparisis ve hepsinden önce Anlatıcı ve önceki benliği, Marcel'den oluşan çifte figür. Muhtemelen bu listede bazı eş derecede önemli isimleri ihmal etmiş olabilirim ama bunlar asla unutmayacağım bir grup karakterdir.

Kayıp Zamanın İzinde [*In Search of Lost Time*], maalesef İngilizcede daima güzel ama yanıltıcı Shakespearevari adıyla bilinecek olan *Rememberence of Things Past* [*Geçmişte Kalanların Hatırası*] gerçekte kişilikleri temsil etme gücüyle Shakespeare ile boy ölçüşecek durumdadır. Germaine Brée, Proust'un yarattığı kişiliklerin, Shakespeare'inkiler gibi her çeşit psikolojik indirgemeciliğe direndiğini gözlemler. Yine Shakespeare gibi, Proust da trajikomedinin ustasıdır: Hem güler hem de yüzümü buruştururum ama Roger Shattuck'un fikirlerine de katılmak zorundayım. Ona göre komik üslup Proust için merkezdedir çünkü ona o zamanlarda kısmen yasaklı olan homoseksüalite meselesini irdelerken gerekli temsili uzaklığı sağlar. Proust'un doğaüstü komedi dehası sayesinde, cinsel kıskançlığı sergilerken de Shakespeare'e rakiptir. Cinsel kıskançlık, edebi amaçlar bağlamında insan duygularının en kanonsal olanlarındandır. Shakespeare, bu duyguyu *Othello*'da katastrofik trajedi olarak, *Kış Masalı*'nda da nerdeyse katastrofik romans olarak ele almıştır. Proust bize üç mükemmel kıskançlık destanı verir: sırasıyla Swann, Saint-Loup ve Marcel'in (Anlatıcı onun için bu ismi sadece bir iki kez kullanır ama ben ona Marcel diyeceğim) başına gelenler. Bu üç trajikomik, takıntılı sıkıntı, bu ansiklopedik eserde sadece bir izlektir, ancak Proust'un, Freud gibi, hem Shakespeare'e hem de *Kızıl Damga*'nın

yazarı Hawthorne'a cinsel kıskançlığın kanonsallığını teyit etmekte katıldığını söyleyebiliriz. İnsan hayatı içinde bu bir cehennemdir. Ama *materia poetica* olarak cennetten çıkmadır. Shelley, ensestin en şiirsel durum olduğunu söylemiştir; Proust ise bize cinsel kıskançlığın en romansal olduğunu öğretir.

1922 yılında elli bir yaşındayken Proust öldüğünde, Freud cinsel kıskançlık hakkında güçlü kısa bir makale yayınladı: "Kıskançlık, Paranoya ve Hemoseksüalitede Belirli Nevrotik Mekanizmalar." Kıskançlık ve üzüntü arasında bir çağrışım vardır ve Freud, bu evrensel iki duyguyu göstermeyen insanların aşırı bir bastırma yaşadıkları ve böylece kıskançlık ve üzüntünün bilinçaltında daha da aktif hale geldiğini söyler. İronik bir şekilde, Freud kıskançlığı üç parçaya ayırır: rekabetçi, yansıtılmış ve sanrısal kıskançlık. Birincisi narsisist ve Ödipaldir; ikincisi kendine ait bir hayali ya da gerçek bir suçu sevilen kişiye yükler; üçüncüsü ise paranoyaya yakındır ve kişinin kendi cinsinden birisini bastırılmış nesne haline getirir. Freud'dan beklediğimiz şekilde analizi oldukça Shakespearevaridir. Ve Freud'un bir seferinde özellikle yansıtılmış kıskançlığı bulduğu *Othello*'nun trajik karanlığından ziyade Freud'un hiç bahsetmediği *Kış Masalı* modundadır. Proust'un üç kıskançlık vakası, normal ya da rekabetçi türü atlar, kısa bir süre yansıtılmış kıskançlıkla oyalanır ve kendilerini vahşi bir şekilde sanrısal kıskançlıkta merkezler. Ancak Freud, Proust'un ustası değil, onun rakibidir ve Proust'un kıskançlık anlatımı tamamen Proust'un kendine aittir. Proust'un kıskançlık üzerine yorumuna Freud'u uygulamak, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin homoseksüalite vizyonuna Freudcu bir analiz yapmak kadar yanıltıcı ve indirgemecidir.

Yüzyılımızda Proust kadar usta bir ironist yoktur ve romanlarının Yahudileri mitolojik bir şekilde homoseksüellere benzetmesi her iki grubu da aşağılamış olmaz. Proust ne bir Yahudi düşmanıydı ne de eşcinsel düşmanıydı. Yahudi olmayan babasına karşı sevgisi gerçekti ama Yahudi olan annesine olan tutkusu çok yoğundu. Ve besteci Reynaldo Hahn'la Albertine'in prototipi Alfred Agostinelli'yle olan aşk ilişkileri de oldukça esaslı ilişkilerdir. Proust, Sodom ve Gomora'daki mültecileri, diasporadaki Yahudilerle ve daha açık bir şekilde Cennet'ten kovulan Âdem ve Havva ile karşılaştırır. J. E. Rivers, Sodom, Kudüs ve Cennet'in bu parallelliğinin Proust'un romanının kalbinde yattığını ve Yahudilerin hayatta kalma gücü ile homoseksüellerin çağlar boyunca dayanma gücünü birleştirdiğini vurgular. Böylece hem Yahudiler hem de homoseksüeller insanlık durumunun örnekleri ola-

rak temsili statülere ulaşırlar çünkü Proust'un dediği gibi, "gerçek cennetler yitirdiğimiz cennetlerdir." Charlus'un mazoşist homoseksüelliği ya da sevimsiz Bloch'un Yahudi güvensizlikleri söz konusu olduğunda Proust'un mizahı sert görülebilir ama Proust'un Yahudi atalarından ya da kendi eşcinselliğinden utandığı yargısına varırsak ona haksızlık yapmış hatta şiddet uygulamış oluruz.

Onu yargılamak her durumda ona şiddet uygulamak olur; *Kayıp Zamanın İzinde* öylesine düşünce yüklü bir eserdir ki Batılı yargı kanonlarını aşar. Yanılmıyorsam Roger Shattuck'un gözlemlediği gibi bu eserin mizacı ilginç bir şekilde Doğuludur: Proust, Anlatıcı ve Marcel, bizim hiçbir zaman tam olarak şekillenmeyip yavaşça bilincimizin evrilmeye devam etmesi anlayışıyla birbirlerine karışırlar. Proust'un Hint düşüncesinin değil, Fransız kültürünün bir ilahlaştırması olduğunun farkındayım. Belki de Ruskin, bütün çılgınlığıyla, Proust'a kendi seküler mistisizmini telkin etmiştir ya da daha büyük bir ihtimalle Proust'un ustalıklı hayalleri onu içsel bir dönüşümün sınırına taşıdı. Bazen neden Proust'un fars ya da cinsel komedi yerine yüksek komedyayı görmekte ve temsil etmekte eşsiz olduğunu merak ederim. *Kayıp Zaman*'ın düşünsel süreci, Marcel'in kıskanç acı çekmeleri acı verici olsa da onu mükemmel bir şekilde komik olduğu bir bakış açısına taşımıştır.

Bu, Proust'un duvarları mantarla kaplanmış odasının sessizliği ve yalnızlığı içinde kendisini *Bhagavad-gita* gibi alışılmadık bir esere kaptırdığı anlamına gelmez ama *Kayıp Zaman* bilgelik edebiyatıdır. Montaigne, Dr. Johnson, Emerson ve Freud'un meditasyon ile tasarlama arasındaki sınıra dokunmaları gibidir. Roger Shattuck, *Kayıp Zaman* için şöyle der: "Bu eseri yaşımızın ve anlayışımızın izin verdiği ölçüde okuruz." Romanın sonunda, anlatıcının bir hakikati öğrenme noktasına geldiğine tam olarak inanmayız ancak onun en azından benim Batı romanında rastladığım hiçbir şeye benzemeyen bir tür bilinç haline gelme aşamasında olduğunu hissederiz. İşte bu neredeyse ortaya çıkmış bilinç durumundan bakıldığında cinsel kıskançlık ve tutkulu aşk, yüce ama komik bir şekilde birbirinden ayrılamaz hale gelir.

Proust (1931) adlı eserinin sonuna doğru, Samuel Beckett, Proust'un kadınlarının ve erkeklerinin "saf bir özne istediklerini, böylece kör bir irade durumundan temsil durumuna geçebileceklerini" söyler. Beckett için, Proust saf bir özne haline gelir: "O, iradenin kusurlarından neredeyse muaftır." Sanırım Beckett burada ne anlatıcıyı ne de Marcel'i kasteder. Onun kastettiği astımdan mustarip olan, Schopenhauer okuyan Marcel Proust'tur. Rus-

kin ile, Proust'un onunla ilişkisine eşit bir ilişkisi olan Walter Pater, Proust'u en iyi anlayacak olan eleştirmendir. Pater'ın onunla sekülerize edilmiş ve materyalist tezahürü "ayrıcalıklı an"ı, Proust'un kıskanç âşıklarının (Swann ve Marcel'in) endişeli bir şekilde erotik geçmişle ilgili tarihi ve akademik araştırmalarını yürütürken aradıkları şeydir. Proust'un yüksek ve dehşet verici komedisi, başkahramanlarını kıskançlığın sanat tarihçilerine dönüştürür. Onlar, araştırmalarını kendi aşkları sona erdikten çok sonrasına kadar, hatta Marcel'in durumunda sevgili öldükten sonra bile sürdürürler. Cinsel kıskançlık, Proust'a göre, ölümlülük korkusu için bir maskedir: kıskanç âşık, ihanetin zamansal ve mekânsal bütün detaylarıyla takıntılı bir şekilde ilgilenir çünkü kendisi için yeterli zaman ve mekân kalmayacağından korkar. Sanat tarihçisi gibi, dertli âşık geçmiş bir aydınlanmanın hakikatini arar ama kıskançlık araştırmacısı bu aydınlamada karanlığı bulur.

Proust'un kendisi de *Kayıp Zaman*'ın ilk ciddi olan *Swann'ların Tarafı*'nın önemli bir kısmının, Swann'ın kıskançlık acılarının olağanüstü bir anlatımı olduğunu düşünmüştür. Ve gerçekten Swann'ı düşündüğümde, ilk önce onun kıskançlık cehennemine düşüşünü hatırlarım. J. E. Rivers, "Proust'un vizyonunun feminen değil androjen" olduğunu söyler, bu zaman zaman Shakespeare için de geçerlidir. Benim kendi *Kayıp Zaman* deneyimime göre özellikle de onun Albertine serisine (*Tutsak* ve *Kaçak*) bakılırsa anlatıcının duruşu sadece erkek bir lezbiyen olarak adlandırılabilir, bu da Proust'un hem sergilediği hem de övdüğü androjen hayal gücünün bir versiyonudur. *Cities of the Plain*'de (Ovanın Şehirleri) Proust'un anlatıcısı, Shakespeare komedyasının transseksüel dünyasını hatırlatır. (C. K. Scott Moncrief'in çevirisini revize eden Terence Kilmartin'in metnini kullanacağım): "Betimlemeye çalıştığımız genç adam bariz şekilde bir kadındı, ona tutku ile bakan kadınlar, Shakespeare'in komedilerinde genç bir adam kılığına girmiş kızlara âşık olanlar gibi bir hayal kırıklığına mahkûmdu."

Komedilerde Shakespeare, cinsel kılık değiştirme ve cinsel kıskançlığı saplantıdan kaçınır bir şekilde ilişkilendirmiştir. Proust'un komedisi Shakespeare'den ayrılıp takıntıları serbest bırakan bir cürete doğru gider. Proust'ta kıskançlığın edebi bir öncüsü yoktur; Othello ve Leontes, Swann ve Marcel'den ışık yılı kadar uzaktır. Proust'ta hiçbir kıskanç âşık katil olmaz: *Kayıp Zaman*'ın komedisinin ruhu bunu yasaklar. Bu yüzden Swann ve Marcel için ana metafor araştırmacıdır, özellikle de Ruskinci sanat tarihçisidir. Gerçekleri bularak işkence, Proust'un komedi formülüdür, çünkü

bu kendi kendine işkencedir ve bulunan gerçekler de özünde hayal gücünün sonuçlarıdır. Swann bunu şöyle gerçekleştirir:

> Fakat aşkın bu tuhaf aşamasında diğer kişinin kişiliği öylesine genişlemiş ve derinleşmiştir ki içinde bir kadının günlük hayatının en küçük detayları ile ilgili hissettiği merak, bir zamanlar tarih çalışırken hissettiği bilgi açlığıyla aynıdır. Bu âna kadar utançla kaçındığı her türlü eylem, mesela bu gece bir pencere önünde gizlice gözetleme yapmak, yarın belki, kimbilir, sıradan şahitlere kışkırtıcı sorular sormak, hizmetçilere rüşvet vermek, kapıları dinlemek, ona eski el yazmalarını çözmeye çalışmak, kanıtları değerlendirmek, eski anıtları yorumlamak gibi bilimsel araştırmanın kullandığı hakiki zihinsel değere sahip, hakikat arayışında meşru bir şekilde kullanabilen birçok farklı yöntemle aynı seviyede görünüyordu.

Daha sonra, Swann'ın Odette'nin sosyal hayatının küçük detaylarını kurgulamak için gösterdiği tutku "Primavera, güzel Vanna ya da Boticelli'nin Venüsü'nün ruhlarına girebilmek için 15. yüzyıl Floransası'ndan günümüze kalan metinlerin altını üstüne getiren bir estetikçi"nin tutkusu ilk karşılaştırılır. Swann'ın da keşfettiği gibi Odetta'nın ruhuna girmek imkânsızdır ve bu da yeni kıskançlık eziyetlerini ve "daha soylu" hakikati öğrenme isteğini sürekli bir şekilde uyaran bir şeydir. Proust'un en güzel ironilerinden birinde, Swann şunu keşfeder: "Kıskançlığı, çalışkan gençlik yıllarının bir özelliğini canlandırdı, hakikat için tutku ama kendisi ile sevgilisinin arasına giren ve ışığını tamamen sevgilisinden alan bir hakikat için. Bütün kıskançlıkların temelindeki böyle bir hakikat, aşığın yaydığı kasvetten sadece karanlığı alır. Freud'un âşık olmak ile ilgili ironik tanımlaması, "objeye aşırı değer biçilmesi," kıskançlığın başlangıçta güçlendirdiği sonradan da yerini aldığı tutku için yetersizdir. Burada Proust'un dehası, erotik saplantıyla ilgili bir içgörü olarak Shakespeare'in ve Freud'un ötesine gider:

> Şüphesiz, aşkının boyutundan Swann'ın tam olarak haberi yoktu. Aşkını ölçmeye çalıştığında bazen azalmış, yok derecede küçülmüş bulmuştur; mesela, Odette'e âşık olmadan önce onun hareketli mimiklerine, solgun yüzüne karşı hissettiği neredeyse hoşlanmamaya varan coşkusuzluk bazı günlerde geri geliyordu. Ertesi gün kendine "gerçekten, belli bir yol alıyorum" derdi. "Olan bitene dürüstçe baktığımda, dün gece onunla yatakta beraber olmaktan pek de zevk aldığımı söyleyemem. Tuhaf bir şey ama aslında onun çirkin olduğunu düşündüm." Şüphesiz bunları söylerken

> samimiydi ama onun aşkı fiziksel tutkunun çok ötesine uzanıyordu. Odette'in kendisi artık bu aşkın içinde büyük bir yer tutmuyordu. Gözleri masasının üstündeki Odette'in fotoğrafına takılınca ya da Odette onu görmeye geldiğinde, zihnindeki acı verici ve daimi endişe yüzünden resimde ya da gerçeğinde onun yüzünü tanımakta güçlük çekiyordu. Kendi kendine şaşkınlıkla "bu o" derdi, adeta aniden bize dertlerimizden biri gösterilecekmiş gibi ve biz de aşk ve ölüm arasında ona benzeyen bir şey bulamayız, genellikle öne sürülen çok daha çarpıcı bir şeydir, kişiliğinin gizemi açısından çarpıcı bir şeydir, kişiliğin gizemine daha derinden bakmamızı sağlar. Swann'ın aşkının dönüştüğü bu dert öyle çoğalmıştır, bütün alışkanlıkları, eylemleri, düşünceleri, uykusu, hayatı, hatta ölümünden sonra umduğu şeylerle öylesine iç içe geçmiştir ki artık kendisinden ayrılmaz bir hale gelmiştir, kendisini tamamen mahvetmeden onu ortadan kaldırmak imkânsız hale gelmiştir; cerrahların dediği gibi onun aşkı artık ameliyat edilemez durumdadır.

Freud, "tahrik primleri" ile tutkunun yükseltilmesinden söz eder ama o bastırmanın içsel süreci kadar sosyal ve onunla alakalı engelleri kast etmiştir. Proust pragmatik bir şekilde bize cinsel kıskançlığın tahrik primlerinin en büyüğü olduğunu ve cinsel olanın değersizleşmesi gibi komik bir sonucu olduğunu söyler: "Odette'in kendisi artık bu aşkın içinde büyük bir yer tutmuyordu." Fotoğrafı, hatta kendi yüzünü, "zihnindeki acı verici ve sürekli endişe yüzünden" kimliğini kaybeder. Aşk ve ölüm, tehlikeli bir şekilde birbirlerine yaklaşmıştır ve nazik Swann uçuruma yaklaşır ama bizim için bu komiktir:

> Bazen Odette'in acısız bir şekilde, bir kazada ölmesini umdu çünkü o sabahtan akşama kadar dışarılardaydı, sokaklarda, kalabalık yollardan geçiyordu. Ve o her zaman sağ salim döndüğü için, insan bedeninin gücüne, canlılığına, bütün tehlikeleri (ki Swann için bu tehlikeler sayısızdı çünkü o da gizlice bu tehlikelerin onun yoluna çıkmasını arzuluyordu) aşmasına, onun yalancılık kariyerine, zevk peşinde koşmasına hayran kalırdı. Ve Swann, Sultan II. Mehmet'e yakınlık duyuyordu. Bellini'nin Sultan II. Mehmet portesine hayran olmuştu. Venedikli biyografi yazarının sanatsız bir şekilde ifade ettiği gibi Sultan II. Mehmet karılarından birine çılgınca âşık olduğunu anlayınca akıl sağlığını geri kazanmak için onu bıçaklayarak öldürür. Swann da böyle sadece kendisini düşündüğü için utanırdı ve Odette'in hayatını bu kadar ucuz gördüğü için kendi dertlerini artık acınmaya layık görmezdi.

"Aşık Swann"ın dönüm noktası, bütün Proust eserlerinde en ünlü pasajlardan biri, Odette için rakibi olan Forcheville'yi III. Napolyon ile birleştiren renkli bir rüyayı takip eder. Yine bu, bizim için komiktir ama zavallı Swann için değil. O sonunda artık yeterince çektiğine inanır:

> Fakat uyandıktan bir saat sonra, sert bir şekilde fırçalanmış saçının yolculukta bozulmaması için berbere talimatlar verirken, yine rüyasını düşündü ve Odette'in solgun yüzünü, dolgun olmayan yanaklarını, yüzünün sarkık hallerini, yorgun gözlerini, bütün her şeyi –Odette'e olan aşkının, onunla ilgili ilk izlenimlerini uzun bir kayıtsızlığa dönüştüren arka arkaya gelen sevgi patlamaları boyunca– yakınlıklarının ilk günlerinden, uyurken hafızasının tam olarak aynı duyguyu aramak için döndüğü o ilk günlerden bu yana unuttuğu şeyleri yanında hissederken tekrar gördü. Ve eski ara ara gelen kabalığın, artık mutsuz olmadığı ve ahlaki standartlarının da düştüğü bir zamanda ortaya çıkmasıyla, kendi kendine şöyle haykırır: "Bana cazip gelmeyen, benim tipim bile olmayan bir kadın için yıllarımı boşuna harcadığımı, ölmek istediğimi, en büyük aşkımı deneyimlediğimi düşündükçe."

Mutsuzluk bitince kabalık tekrar ortaya çıkar ve bu ahlakımızın normal seviyelerine düşmesine izin verir. Bu hoş gözlem Swann'ın ölümsüz ağıtı için bir giriştir, hangi toplumsal cinsiyetten ya da cinsel tercihten olursak olalım hepimize uygundur. Şüphesiz Odette, Swann'ın tarzında biri, onun tipi değildi, bir estet ve mükemmel bir sosyal hayatı olan bir dandy için ne çok yüksek ne de yeterince alçaktı. Swann yakalanmıştır; Proust'un evreninde "Elveda Odette, sana yaptığım her şey için seni affediyorum" (Amerikan tarzı) ya da "Aşkın bitmesi büyük insani deneyimlerden biridir, dünyayı yeni açılmış gözlerle görür gibisinizdir." (Anglo-İrlanda tarzı) diyemezsiniz. Swann için aşk ölür ama kıskançlık sürmeye devam eder; böylece Odette ile evlenir, Odette erkeklerle olduğu kadar kadınlarla da onu aldattığı halde değil bilakis onu aldattığı için Odette ile evlenir. Proust'un evlilik için açıklaması ona layıktır:

> Nerdeyse herkes bu evliliğe şaşırmıştı. Şüphesiz çok az insan, bizim aşk dediğimiz olgunun tamamen öznel doğasını, ya da onun nasıl bütün dünyanın aynı adla tanıdığı ve bileşenlerin çoğu bizlerden alınmış olan insandan farklı tamamlayıcı bir insan yarattığını anlar.

Swann'ın karısına karşı kıskançlığının ona olan aşkının kayıtsızlığa dönmesinden çok sonra, kıskançlık hatırası ona hâlâ eziyet eder ve araştırmaları devam eder:

> Artık onu ilgilendirmeyen şeyi keşfetmeye devam etti, çünkü eski benliği, her ne kadar zayıflayıp aşırı bir dermansızlığa düşse de, hâlâ mekanik olarak çalışmaya devam eder, tamamen terk edilmiş uğraşlarla meşgul olmakla uyumlu olarak öylesine terk edilmiş uğraşlardır ki Swann kendine bu acıyı resmetmekle başarısız olur—bir zamanlar bundan kurtulamayacağını düşündüğü, sadece sevdiği kadının ölümünün, (gerçi ölüm, bu hikâyenin sonunda göreceğimiz gibi kıskançlıktan çekilen acıyı hiçbir şekilde azaltmaz) kendisine geçilmez bir şekilde kapanmış görünen hayat yolunu açabileceğini düşündüğü bu acıya.

Albertine-Marcel cehenneminin işareti buraya aittir. Çünkü Swann, Marcel'in öncüsüdür, anlatıcının gençlik benliğinin kıskanç çarmıha gerilmesinin kehanetini veren John the Baptist'tir. Proust bu iki şehitlik arasında çifte geçiş sağlamıştır, Rachel ile ilişkisinde Saint-Loup'un mustarip olduğu kıskançlık ve Swann'ın dikkatsiz Marcel'e doğrudan, kehanetvari uyarısı.

Bu geçişi incelemeden önce, Proust'a yöneltilmiş iki haksız eleştiriye bakmak uygun olacaktır. Anlatıcı neden Proust gibi yarı Yahudi değildir ve şimdi daha da önemlisi Proust homoerotik dürtüleri daha güçlü olan bir biseksüel iken anlatıcı neden heteroseksüeldir? Buna verilen cevaplardan yaygın olan biri Proust'un evrensellik isteğidir ama bunun konuyla çok ilgisi yoktur. Başka bir cevaba göre 1922'de bile, Dreyfus Davası'nın etkileri hale tazeyken, homoseksüellik olumsuz bir anlam taşıyordu. Bu da tamamen ikna edici bir cevap değildir; Proust öyle büyük bir sanatçıdır ki onun estetik ağırbaşlılığı, bizim de özünde estetik kararlar için estetik nedenler aramamızı hak eder. Eğer anlatıcı Hıristiyan bir heteroseksüel ise, bu daha iyi bir roman mıdır?

Biyografik araştırmacılar, Marcel'in Albertine ile olan ilişkisini Proust'un Alfred Agostinelli ile olan ilişkisine benzeten saçmalıkları sona erdirmişlerdir. *Within a Budding Grove* [Tomurcuklanan Ağaçlıkta] *À l'Ombre des jeunes filles en fleur*'ün ustaca bir çevirisidir ama *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'yi [*In the Shadow of Young Girls in Blosssom*] tam olarak yakalayamaz. Bunu ironik bir şekilde genç erkeklerin tomurcuklanan ağaçlığına uydurunca Proust'un başardığı estetik seviyeyi mahvetmiş olursunuz.

Proust'un ele alınış şekliyle akıldan çıkmayacak bir muhteşemlik olan Albertine'in lezbiyenliği kaba bir şekilde Agostinelli'nin zaman zaman heteroseksüelliğe dönüşlerine benzer. Proust ne yaptığını çok iyi biliyordu: Swann ve Marcel, homoseksüel Charlus ve biseksüel Saint–Loup'a karşıttır. Aşk ve kıskançlığın acıları toplumsal cinsiyet ve cinsel seçimleri aşar ve eğer anlatıcı kendisini homoseksüeller ve Yahudilerden uzak tutamazsa bu romanın "Ovanın Şehirleri" mitolojisini bozar.

Proust'un esas meselesi sosyal tarih, cinsel özgürlük ya da Dreyfus Davası değildir (ama o, tutarlı bir şekilde Dreyfus'un aktif bir destekçisi olmuştur.) Bu büyük romanın ele aldığı şey estetik kurtuluştur: Kaos Çağı'nın başlıca mit yaratıcısı olarak Proust, Freud ile yarışır. Onun yarattığı hikâye, anlatıcının, Marcel'den romancı Proust'a doğru olgunlaşmasının anlatıldığı bir romansdır. Kitabın son cildinde Proust bilincini yeniler ve hayatını, bilgeliğin yeni bir şekline göre şekillendirmeye hazırdır. Proust, anlatıcının, anlatıyı Dante ve Shakespearevari kozmolojik bir şiire yükselten mitoloji hakkında tutkusuz bir duruş sergilemesinin daha etkili olacağını düşünmekte haklıdır. Balzac, Stendhal ve Flaubert, Proust'un Sodom ve Gomora, Kudüs ve Cennet'i –üç terk edilmiş cenneti– birleştiren vizyonunun gerisinde kalmışlardır. Yahudi olmayan bir heteroseksüel olarak anlatıcı, bu yeni mitolojiyi gören kişi olarak daha ikna edicidir.

Anlatıcı, kıskançlığın nefes nefese bırakan acılarında, Swann ve Marcel arasına Saint-Loup'u yerleştirir. Saint-Loup, Swann'ın kızı ve Marcel'in ilk aşkı olan Gilberte ile evlenecektir ve Birinci Dünya Savaşı'nın bir kurbanı olarak çok erken ölecektir. Saint-Loup ve Rachel'in zayıflayan ilişkisinin içinde Proust'un kıskançlık üzerine en keskin özlü sözü olabilecek lafı bulunur: "Aşkın süresini uzatan kıskançlık, hayal gücünün ürünlerinden başka malzeme barındıramaz."

Bunu okurken, Proust'un bütün mutsuz âşıkların yani er ya da geç bütün âşıkların hakiki doktoru olduğunu düşünüyorum. Maalesef, onun ilacı diğer bütün aşk çareleri gibi, sadece hastalık bittikten sonra –kıskançlığın en saf şeklinde bile olsa– işe yarar. O, bizim kabul edebileceğimiz tek rahatlama şekli olan geriye dönük bir rahatlama sağlar. Kıskançlığın, içindeki üç-dört imgeyi bile geliştirmeyen zayıf bir şiir olduğunun söylenmesi gecikmiş bir zevktir. Hayatımızla yazdığımız romanlarda, bizi belli bir zaman içinde tüketen kıskançlık, tamamen ölmüş Eros'un yarı ciddi yarı komik pathosuna dönüşür. Saint Loop, ne kayınpederi gibi kıskançlığın sanat tarihçisidir ne de Marcel gibi kıskançlığın romancısıdır. Kıskançlıkla zar zor

ayakta tutulmuş aşk, onunla birlikte ölür ve Saint-Loup, Rachel için tanıdık, güven verici bir yadigar olmanın tuhaf rahatlığının acısını çeker:

> Bazen Rachel gece çok geç gelirdi ve sabaha kadar yanında yatmak için eski aşığından izin alırdı. Bu Robert için büyük bir rahatlıktı çünkü bu ona Rachel ile ne kadar yakın olduklarını hatırlatırdı; her ne kadar kendisi yatağın büyük bir kısmını kaplasa da Rachel'in uykusunu hiçbir şekilde etkileyemeyeceğini görürdü. Rachel'in, kendi tanıdık bedeni yanında hiçbir yerde olamayacağı kadar rahat olduğunu anlardı.

Burada mizahın mı üzüntünün mü öncelikli olduğuna karar vermek zor; burada önemli olan Saint-Loup'un da Rachel'in de, tutkunun yerini almış bir boşlukta birlikte uykuya dalarken ne üzüntü ne de pişmanlık hissetmeleridir. Saint-Loup'un önceden duyduğu kıskançlık bu yarı ailevi ilişki içinde kaybolup gitmiştir. Swann, Marcel'e anlattığına göre, böyle eski bir birlikteliğin geriye dönük hayallerini bile kuramaz:

> "İnsanlar çok meraklı. Ben hiç meraklı olmadım, sadece âşık olduğum ve kıskandığım zamanlar dışında. Ve ne de çok şey öğrendim! Sen kıskanç mısın?" Swann'a hiç kıskançlık yaşamadığımı söyledim, hatta kıskançlığın ne olduğunu bilmediğimi. "Kendini şanslı sayabilirsin. Azıcık kıskançlık çok da fena değildir, iki nedenle. Öncelikle, araştırmacı insanların başkalarının ya da bir başkasının hayatıyla ilgilenmelerini sağlar... Kişi artık bazı şeylere bağlı olmasa da onlara bir zamanlar bağlı olmuş olmak yine de bir şeydir, çünkü bu her zaman diğer insanların anlayamayacağı nedenlerle olmuştur. Bu duyguların hatırası sadece bizde bulunan bir şeydir; onlara göz atmak için kendi içimize dönmemiz gerekir."

Estetik yalnızlığı içinde Swann, sanatı putlaştırması koleksiyoncunun kendini putlaştırmasına dönüşen Ruskin'in parodisi olarak görünür. Proust'un ustalıklı ironisinde, Swann'ın "meraklı" kelimesi sadece "önemseyen" anlamına gelir ve Swann'ı büyük bir ürperti hissi ile terk ederiz. Freud'un aşk dediği metafor ya da aktarıma, Proust "kıskançlık" der, böylece Marcel, hasta Swann'a hiç kıskançlık hissetmediğini söylediğinde aslında Gilberte'i hiç sevmediğini itiraf eder. Zamanın intikamı romanın büyük kıskançlık ilişkisi içinde onun üzerine doğru çökmeye başlar, kayıp zamanı aramasının şeytani parodisinde. Albertine-Marcel'in sahip olma, kıskançlık, ölüm ve ardından güçlenmiş kıskançlık destanı olması gerekti-

ği gibi kıskançlıkla başlar. Anlatıcıya göre kıskançlık Marcel'in Albertine'e olan aşkından önce gelir. *Tutsak*'ın başlarında bu düzen açıkça ortaya çıkar: Marcel'i motive eden şey kıskançlığın heyecanıdır. Albertine'nin lezbiyen âşıklarıyla karşılaştırıldığında hiçbir zaman kazanacağını umamaz:

> Balbec'den ayrıldığımda Gomora'dan ayrıldığımı hayal ettim. Albertine'i de oradan çekip alıyordum; gerçekte ise Gomora dünyanın her yerine yayılmıştır. Ve kısmen kıskançlıktan, kısmen de bu türden mutlulukları bilmemekten (gayet ender bir durum) farkında olmadan Albertine'in daima bende kaçacağı bu saklambaç oyununu ayarladım.

Eğer Freudcu aşk, nesnenin değerinden fazla değer vermek ise, çok daha diyalektik, çok daha çelişkili olan Proustçu kıskançlık aynı anda hem nesneye değerinden az değer verilmesi hem de onun diğerleri için cazibesinin çılgınca abartılmasıdır. Ve Proust'un vurguladığı gibi içinde büyük karşıtlıklar barındırabilir:

> Eğer zevklerini benim yakınlarımda, benim cesaretlendirmemle, benim gözetimim altında, bana hiçbir yalan korkusu hissettirmeden yaşasaydı ben de kıskanmazdım; ya da benim hayal edemeyeceğim kadar uzak ve yabancı bir yere gitseydi, benim bilme olasılığımın olmadığı, bilmek için bir istek duymadığım bir yere, o zaman da kıskançlık yapmam gerekmezdi. Her iki durumda da benim emin olmayışım, ya bilgi ile ya da tam bir cehaletle ortadan kaldırılmış olurdu.

Kesinlik ve bilgi aynı şekilde kıskançlık romansını ortadan kaldırır. Ama ölüm dışında başka neden kesinlikle emin olabiliriz, tarif edilmez ölüm deneyiminden başka sonunda neyi bilebiliriz? Neden kıskançlığın sanatçısı Proust, aşığın saplantılı oluşu ile ilgili böylesine amansız bir trajikomedi yaratmıştır? Sanat dininin kabul edilen tek yüksek rahibi Proust'tur. Ruskin, Pater, Wilde ve onların ardından gelen Yeats, Joyce, Beckett değildir. Cinsel anlamda sahiplik değil ama sanat, Proust'un kıskançlığın deneysel romansından kaçış noktasıdır ve *Kayıp Zaman*'ın son cildi *Yakalanan Zaman* romanı kıskançlığın edebi romansı olmaktan kurtarır. Ancak Proust yarı-Hindu benlik duruşunu edinmiştir, *Tutsak* ve *Kaçak* da kıskançlığın apokalipsinin tadını çıkarır ve biz de aynı şekilde tadını çıkarırız. Aynı anda irkiliriz ve Proust bizim için çok farklı bir gerçeklik vizyonu hazırlar, içinde bir geçmiş ve belki de bir gelecek olan bir vizyondur bu, ama kıskançlık için sadece şimdiki zaman vardır.

Albertine, Marcel'in kıskançlığını teşhis etmez, sadece onu sevdiği için ona yalan söylediğine inanmasını ister. Anlatıcı hiçbir zaman Albertine'in Marcel'e neden bu kadar uzun süre tutunduğu konusunda okuyucunun merakını gideremez; Albertine bir Esin'dir ve sırlarını vermez. Albertine kaçıp gittiğinde veda mektubu "sana benim en iyi halimi bırakıyorum" diye sona erer. Bu ifade de ilişkilerindeki her şey gibi hem doğru hem de yanlıştır. Albertine'in ata binerken kazayla ölmesinin ardından, Marcel, Albertine'nin arkadaşı Andree ile evleneceğine dair yalandan mektubuna cevaben Albertine'den iki mektup alır: Birincisi seçimi için onu tebrik eder, ikincisinde ona geri dönmeyi teklif eder. Bu mükemmel zıtlık, Albertine'in ölümüyle geçersiz olur ve Marcel ile okuru neredeyse Napolyonik bir araştırma kampanyasına hazırlar. Buna göre hayatta kalan âşık, ölenin erotik hayatını araştırır, özellikle de bir zamanlar Albertine'in aşığı şimdi de kendi aşığı olan Andree'yi sorgular.

Sadece yetersiz bir okur Proust'un *Kayıp Zaman*'ı ile ilgili ahlakçı gözlemler yapmaya cesaret edebilir; kitabın görkemi ve ironisi onu aptallardan korur. Ama Proust'un bilgeliği çok serttir; sevgi, büyükanne ve Marcel arasında gerçektir ama diğer karakterler arasında değildir. Hatta arkadaşlık bile aşk kadar imkânsızdır; Sodom ve Gomora'nın cüretkâr sürgünleri arasında gerçek inanç, hayrete düşürücü bir şekilde karmaşık olan kıskançlıktır:

> Bazıları çocukluklarında en utangaç olanlar şüphesiz maskülin bir yüzle özdeşleştirebildikleri sürece aldıkları fiziksel zevki çok da önemsemezler. Diğer taraftan, başkaları, şehvetleri kesinlikle daha şiddetli olanlar fiziksel zevklerini belirlemek için kaçınılmaz bir ihtiyaç duyarlar. Onlar, belki de itiraflarıyla sıradan insanları şok edebilirler. Onlar belki de Satürn'ün eskortunun etkisi altında değillerdir, çünkü onlar için kadınlar ilk gruptakiler gibi tam olarak dışlanmamıştır. İlk gruptakiler için kadınların konuşmak, flört etmek, kalple değil kafayla sevmek dışında bir varlığı yoktur. Ama ikinci gruptakiler kadınları seven kadınları ararlar, onlar için genç erkekler bulabilen, zevklerini genç erkeklerin yanında çoğaltabilen kadınlar ararlar; daha da iyisi onlar bir erkekten aldıkları hazzı aynı şekilde bu kadınlardan alabilirler. Birinci türü sevenlerde kıskançlık bir erkekle paylaşabilecekleri haz ile alevlenir, bu âşıklarına bir ihanet olarak görünür. Onlar kadınları sevmeye dahil olmadıklarında, sadece bir alışkanlık olarak ve kendilerini olabilecek bir evliliğe hazırlamak için tecrübe etmişlerdir. Verebileceği hazzın çok küçük olduğunu hayal ederek sevdikleri adamın

o hazzı duyması fikrinden üzüntü duymazlar; diğer taraftan öbürleri diğer kadınlarla yaşadıkları ilişkilerde çoğunlukla kıskançlığa neden olurlar. Çünkü onlar, kadınlarla olan ilişkilerinde kendi cinsini seven kadın için diğer kadın rolünü oynarlar ve aynı zamanda bu kadın onlara bir erkekte buldukları şeyi aşağı yukarı verir, böylece kıskanç arkadaş, sevdiği erkeğin neredeyse erkek olan kadına perçinlenmiş olduğu duygusundan mustariptir ve aynı zamanda sevdiğinin ondan neredeyse kurtulduğunu hisseder. Çünkü bu kadınlar için o, aşığın kendisinin aklının alamayacağı bir şeydir, bir çeşit kadındır.

Bu pasajın tonunu betimlemek imkânsızdır: Şüphesiz bir ironi vardır, belirli bir tarafsızlık ama başlıca etki bir çeşit hayrettir. Proust'un saygıdeğer eleştirmenleri olmuştur; Beckett, Bree, Benjamin, Girard, Genette, Bersani, Shattuck (ben onu tercih ederim) ama Joyce'dan daha bariz bir şekilde, Proust bütün eleştirmenleri alt eder. 3300 sayfalık bir roman, kıyaslama kabul etmeyecek kadar karmaşıktır ve kendi içinde neredeyse bir *Binbir Gece Masalları*'dır. Batı romanları içinde sadece Richardson'un *Clarissa*'sı onun kadar güçlü (ya da uzundur!) ama *Clarissa* sadece iki kişilik üzerine kurulmuştur: acı çeken Clarissa ve ona eziyet eden Lovelace. Marcel ve Albertine, *Kayıp Zaman*'ın muammalarıdır ama roman sadece onların üstüne kurulmamıştır. Roman tek başına Anlatıcı'nın da değildir, şimdi olgunlaşmış Marcel'in de; tekinsiz bir şekilde o, Proust'un romanıdır ve o, tam olarak Anlatıcı ya da Marcel değildir. Anlatıcının kıskançlık konusundaki görüşlerini biliyorum; ama Proust'un görüşlerini bilip bilmediğimden emin değilim çünkü Anlatıcı ne homoseksüeldir ne de Yahudi. Romanın son cildinde, bilgeliğin en güçlü konuştuğu sırada, Anlatıcı belli belirsiz bir şekilde romancı Proust ile bütünleşir ve kıskançlığın can acıtıcı mizahı bir kenara bırakılır. Sonradan tekrar ortaya çıkacaktır ama şimdilik bu hakiki inançla işimiz bitmiştir.

Tutsak'ta kıskançlığa saldırır gibi görünen ama aslında ironik olarak kıskançlığı öven coşkulu bir pasaj vardır:

Birinin kıskançlığı, bir ipucu için geçmişin altını üstüne getirirken bir şey bulamaz; daima geriye dönük olan kıskançlık, hiç dokümana sahip olmadığı bir zamanla ilgili tarihi yazmak zorunda kalan tarihçiye benzer; daima geç kalmıştır, kızgın bir boğa gibi ona işkence eden parlak, kendini beğenmiş yaratığı bulamayacağı yere doğru koşar, kalabalık da görkemi ve kurnazlığı için kaçana hayranlık duyar. Kıskançlık uçurumun içinde debelenir durur.

Sakat bırakılmış bir tarihçi ve aldatılmış bir boğa: Kıskançlığın metaforları olarak pek iltifat sayılmazlar, ama yine de Marcel'in Albertine ile ilgili lezbiyen aktivitelerini araştırırken, Anlatıcı kıskançlık ile ölümden sonra şöhret isteğini birbirine benzetir:

> Ölümümüzden sonra bize ne olacağını düşünmeye çalıştığımızda, o âna yanlış bir şekilde yansıtmaya çalıştığımız şu'andaki yaşayan benliğimiz değil midir? Ve her şey söylendiğinde, artık yaşamayan bir kadının altı yıl önce ne yaptığını öğrendiğimizden haberdar olmamasından pişmanlık duymak, ölecek olan kendimiz için insanların bir yüzyıl sonra bizi kabullenerek konuşmasını dilemekten çok daha mı saçmadır? Eğer bu durumdan ikincisinde, ilkinden çok hakiki bir temel varsa, benim geriye dönük kıskançlığımın pişmanlığı, ölümden sonra şöhreti dileyen diğer erkeklerde olduğu gibi aynı optik hatadan devam etti.

Bu diğer erkekler öncülerdir: Flaubert, Stendhal, Balzac, Baudelarie, Ruskin'dir ama kesinlikle Anlatıcı'nın da birleşip bütünleşeceği romancı Proust da onlara dahildir. Keats'in diyebileceği gibi "optik hata" onursuz bir hastalık değildir ve kıskançlık ile edebi sanat arasındaki bağlantı barizdir. Önceden, Anlatıcı bir parantez açmıştır: "Zamanını yanlış önermeler yapmakla geçiren kıskançlığın, gerçeği keşfetme işine gelince bu kadar hayal gücüne ihtiyaç duyması çok şaşırtıcı." Kıskançlığın sınırlılığı Proustçu sanatın ortaya çıkışı için başka bir giriş durumundadır. Uçurumunda debelenip dururken, Marcel şunu bulur: "İçinde kendini çürüten argümanı taşımayan bir fikir yoktur, kendi zıddını ima etmeyen bir kelime yoktur."

Buradan felç ortaya çıkar; Marcel, "Yalan söylemek insanlık için temeldir. Neredeyse haz arayışı kadar önemli bir rol oynar ve bu arayış tarafından yönetilir" derken daha iyidir. Bu tür bir gözlem belki bir ahlakçı yaratmaya yardımcı olabilir ama bir romancı yaratmaya değil. *Yakalanan Zaman*'da Anlatıcı, Albertine'in, edebi bir açıdan onun için ne kadar yararlı olduğunu görebilmesi açısından iyi bir kontrasttır: "Mutlu yıllar, kaybedilmiş, harcanmış yıllardır; kişi çalışmadan önce acı çekmeyi beklemelidir." Çoktan ölmüş Albertine ona layık övgüyü kazandığında Anlatıcı'nın romancı Proust ile bir olduğunu algılarız:

> Bir anlamda, onların izini sürüp Albertine'e gelmekte haklıydım, çünkü

> eğer o gün önde yürümüş olmasaydım; eğer onu tanımıyor olsaydım, bütün bu fikirler hiçbir zaman ortaya çıkmazdı (tabii ki başka bir kadın için ortaya çıkmış olabilirdi) ama aynı zamanda hatalıydım çünkü geriye dönük bir şekilde güzel bir kadın yüzüne yerleştirmek istediğimiz ve içerde bir şeyler yaratan bu haz, kendi duyularımızdan gelir: Ama yazdığım sayfalar Albertine'in kesinlikle hiç anlamayacağı bir şeydir. Yine de tam bu nedenle, (bu bizim çok entelektüel ortamda yaşamamız gerektiğini gösterir) onun benden çok farklı olması nedeniyle o beni mutsuzluğumda ve hatta başlangıçta kendimi olduğumdan başka biri gibi hayal etmek zorundayken gösterdiğim çabada besledi.

Anlatıcının, daha önce Marcel olup, şimdi kıskançlık hatırlarını incelemekten başka işi kalmamış Swann değil de romancı Proust olabilmesinin özü buradadır. Proust'u bir züppe ve kıskanç bir paranoyağa dönüşmekten kurtaran şey aynı anda terapik, estetik ve başka nasıl söyleyebilirim, mistik, muazzam bir çaba olmuştu. Proust'un bütün okurları, sonunda *Kayıp Zaman*'da, Roger Shattuck'un haklı bir şekilde Hindu benlik kavramıyla karşılaştırdığı yankıları duyarlar. *Kayıp Zaman'ın İzinde*, Krishna'nın *Bhavagad-gita*'da "karanlık atalet" dediği şeyi bir kenara koymuş bir disiplinin ürünüdür. *Kayıp Zamanın İzinde*'nin romancısının en hakiki modern çokkültürcümüz olması, Doğu ile Batı Kanonları arasındaki farkların bazılarını aşması, tam olarak Proustçu olmasa da bir ironi olabilir.

18.

JOYCE'UN SHAKESPEARE İLE MÜCADELESİ

Hiçbir zaman cesareti eksik olmayan James Joyce, Shakespeare'in kendisiyle ilişkisini Vergilius ile Dante'ninki gibi düşündü. Bu hırs öylesine büyüktü ki Joyce bile bunu yerine getiremezdi. Genel kanıya göre, *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'in karşısında sadece Proust'un *Kayıp Zaman*ın *İzinde*'si durabilir, özellikle eğer Vico ve Joyce haklıysa bizi yeni Teokratik Çağ'ın sınırına getirebilir. Belki de hem Joyce hem de Proust, *İlahi Komedya*'da Dante'nin başarısına oldukça yaklaşırlar ama buna yaklaşamayan Kafka, onlardan daha çok bu çağın Dante'si olarak görünür. Shakespeare'i derinlemesine okuyan, uygun bir şekilde yönetilmiş, yeterli bir şekilde oynanmış oyunlarını gören hiç kimse Joyce'u, Shakespeare'in öncüsü olduğu şeyi başaran kişi olarak düşünmez. Joyce bunu biliyordu ve hem *Ulysses* hem de *Wake*'te şaire yaptığı takıntılı göndermelerinde belirli bir endişe sezilir. Eğer Shakespeare hiç olmasaydı, Joyce ve Freud büyük ihtimalle sadece Shakespeare'in onlarda uyardığı etkilenme endişesini hiç hissetmeyeceklerdi.

Joyce, kendi etkilenmesi hakkında Freud'dan çok daha ılımlıydı, asla Looney hipotezine katılmadı ama *Finnegans Wake* adlı eserinde Bacon teorisiyle oynamıştı. Öncelikle, Joyce, *Ulysses*'te Stephen Dedalus'un, kütüphane sahnesinde ileri sürdüğü hipotezi bize sunar, babalıktan çok babacılığa saldıran bir teoridir ve bu da kesinlikle Shakespeare'e saldırmaz. Issız bir adada hangi kitabın yanında olmasını istersin sorusuna cevap verirken Joyce, Frank Budgen'a şöyle der: "Dante ile Shakespeare arasında kararsız kalırım ama uzun süre değil. İngiliz yazar, çok daha zengin ve benim oyumu o alır." "Daha zengin' ifadesi burada önemlidir; ıssız bir adada bir insan daha çok insan ister ve Shakespeare, karakter açısından en yakın rakipleri Dante ve İbrani İncili'nden, çok daha zengindir. İkincil karakterindeki Dickensvari canlılığa rağmen Joyce, Stephen'da oldukça yetersiz bir Hamlet ve Molly'de Bath'lı Hatun'a bir rakip yaratmıştır. Poldy, Shakespeare'le boy ölçüşebilir ya da buna teşebbüs edebilir. Bu eylemin gerçekleşmesi imkânsızdır çünkü bütün edebi mücadelelerde büyük olan küçük olanı

yutar. Stephen, Shakespeare ve *Hamlet* ile ilgili kendi teorisine inanmadığını söylerken, Richard Ellmann bize, arkadaşlarının söylediklerine göre, Joyce'un bu teoriyi çok ciddiye aldığını ve asla fikrini değiştirmediği söyler. Hem *Ulysses*'i hem de *Finnegans Wake*'te Joyce'un Shakespeare ile kanonsal mücadelesini düşündüğümüzde bu gerekli bir başlangıç noktasıdır.

Joyce'un *Ulysses*'i eşzamanlı olarak *Odysseia* ve *Hamlet*'in üzerine kurması dikkat çekicidir çünkü Ellmann'ın belirttiği gibi Odysseus/Ulysses ve Danimarka Prensi'nin arasında ortak hiçbir nokta yoktur. Her ne kadar Joyce onu zihinsel kapasitesi için değil de onun bütünlüğü için övse de Hamlet'ten (ve Falstaff) sonra en zeki görünen edebi karakterin Odysseia'un kahramanı olması Joyce'un planları için bir ipucudur. Ancak ilk Ulysses evine dönmek isterken Hamlet'in evi yoktur, ne Elsinore'da ne de başka bir yerde. Joyce, Ulysses'i Hamlet ile yoğunlaştırmayı çiftleme yaparak başarır: Poldy hem Ulysses'tir hem de baba Hamlet'in hayaleti; diğer yandan Stephen, hem Telemakhus'tur hem de genç Hamlet. Ve Poldy ile Stephen beraberce Shakespeare ve Joyce'u oluştururlar. Kulağa şaşırtıcı gelebilir ama bu, Joyce'un Shakespeare'i kendi benliğine katmak amacına uyar. Joyce gibi, Shakespeare de sekülerdir. Kutsal Kitap yerine insanlığın eserlerini ortak koyar. Ve Joyce, haklı bir şekilde Hamlet ve Oedipus arasında bir kimliği reddederek, Shakespeare'i Freud'a karşı savunur. *Hamlet*'in Freud'dan daha iyi bir eleştirmeni olan Joyce, Gertrude'da hiçbir şehvet emaresi ya da Kral Hamlet'te oğluna karşı bir öldürme hissi bulmamıştır. Stephen ve Bloom (yani Poldy) da Ödipal çelişkiden uzak görünürler ve Joyce, Shakespeare hakkında bu türden duyguları varsa bile (ki geçmişte vardı) bunu *Ulysses*'te göstermemek için açıkça çaba gösterir.

Joyce'un *Hamlet* teorisi, *Ulysses*'in Ulusal Kütüphane sahnesinde Stephen tarafından açıklanır. Frank Budgen'in "James Joyce ve *Ulysses*'in Yazılışı" (1934) adlı yazısı hâlâ eserin en iyi rehberi olmaya devam eder çünkü içinde Joyce'un kişisel anlamda büyük bir kısmı vardır ve bize "dilin efendisi, kişiliklerin yaratıcısı ve bir insan olarak Shakespeare'in, Joyce'un dikkatini oyun yazarı Shakespeare'den daha çok çektiğini" söyler. Bu, şüphesiz, Globe Tiyatrosu'nda, Hamlet'in babasının ruhu rolüyle sahneye çıkarak geleneği takip eden Stephen'ın Shakespeare'idir:

> –Oyun başlar. Bir oyuncu gölgenin altında ortaya çıkar, bas sesli, düzgün bir adam. Bu hayalet, kral, bir kral ve kral olmayandır ve oyuncu da hayalet rolünü oynamak için hayatı boyunca *Hamlet*'i çalışmış olan Shakespeare'dir.

Kefenlerin durduğu rafın ötesinde ayakta duran genç oyuncu Burbage'e bir isimle seslenerek, sözlerini söyler:

Hamlet, ben senin babanın ruhuyum,

diyerek dinlemesini ister. Bir oğula seslenir, ruhunun oğluna, genç prens Hamlet'e ve bedeninin oğlu, adaşı sonsuza dek yaşasın diye Stratford'da ölen Hamnet Shakespeare'e konuşur.

Orda olmamasıyla bir hayalet olan oyuncu Shakespeare ve ölümle bir hayalete dönüşmüş olan Danimarkalı, kendi sözlerini kendi oğlunun adına (eğer Hamnet Shakespeare yaşasaydı Prens Hamlet'in ikizi olurdu) söylemesi mümkün müydü, bilmek isterim; sen yerinden edilmiş oğulsun; Ben öldürülmüş babayım; annen de suçlu kraliçedir, Hathaway adıyla doğmuş Ann Shakespeare.

Gertrude olarak Ann Hathaway, Hamlet olarak ölmüş Hamnet, hayalet olarak Shakespeare, Claudius olarak iki erkek kardeşi; bunların hepsi ilgi çekecek kadar uçuk fikirler. Bu fikirler Anthony Burgess'in en iyi romanı olan *Nothing Like the Sun*'ın (1964) ortaya çıkmasına neden oldu ve bu roman Shakespeare hakkında yazılmış tek başarılı romandır. Joyce'un sevgili öğrencisi olan Burgess, Stephen'ın teorisinin öylesine Joycevari bir uzantısını sunar ki yıllar önce zihnimde kütüphane sahnesi ile Burgess'in hayal ettiklerini birbiriyle karıştırdım. Ve Joyce'u tekrar tekrar okuduğumda Joyce'da yanlış bir şekilde bulmayı umduğum, Burgess'de ise harika bir şekilde var olan şeylerin çoğunu bulamayınca şaşırırım. Bunun nedeni kısmen, Joyce'un Stephen karakterinin çok incelikli bir şekilde imalı olmasıdır. O, Shakespeare'in bütün hayatı ve eserlerinin vizyonunu, incelikli imalarıyla şaşkınlıklarını gizleyen bir avuç belagatli sıradan görünümlü sözde sıkıştırmıştır. Başlarda Joyce'un şair-fizikçi ve her işi yapan Oliver St. John Gogarty'yi dönüştürdüğü karakter Malachi "Buck" Mulligan teoriyi şöyle açıklar: "o, cebir kullanarak Hamlet'in torununun Shakespeare'in dedesi olduğu ve kendisinin de öz babasının hayaleti olduğunu kanıtlar." Kurnaz bir parodi olduğu kadar elle tutulur bir darbedir bu çünkü Stephen'ın amacı babalık otoritesinin kendisini ortadan kaldırmaktır.

Bilinçli bir şekilde çocuk sahibi olma bağlamında babalık, insanın bilmediği bir şeydir. Tek babadan tek çocuğuna mistik bir miras, havariler türünden bir devamlılıktır. Kilisenin kuruluşu da bu gizem üstüne olmuştur, kurnaz bir İtalyan zekâsının Avrupa güruhunun üzerine Meryem'i fırlatmasıyla değil. Kilise kurulmuştur, yerinden oynamayacak bir şekilde kurulmuştur

> çünkü dünya gibi, makro ve mikrokozmos, boşluğun üstünde kurulmuştur. Belirsizliğin, muhtemel olmayışın üstünde. *Amor matris*, ister nesnel ister öznel sahiplik olsun, hayattaki tek gerçek şeydir. Babalık yasal bir kurmaca olabilir. Herhangi bir oğlun sevdiği ya da onun herhangi bir oğlu sevdiği, herhangi bir oğlun babası kimdir?

Stephen hemen bu görüşle alay eder ama bu fikirle alay etmek zordur, kolayca anlaşılmaz çünkü ima ettiği şeyler sınırsızdır. Eğer ona inanılırsa, Kilise ve Hıristiyanlığın tamamı ortadan kaybolur ve Joyce bu görüşü ne terk eder ne de tartışır. Sir William Empson, hoş bir şekilde Kenner iftirası diye adlandırdığı şeye karşı çıkmıştır. Gerçi buna Eliot iftirası da diyebilirdi çünkü Hugh Kenner'dan önce T.S. Eliot, Joyce'un hayal gücünü "ziyadesiyle Ortodoks" olarak tanımlamıştır. Şüphesiz, Empson haklıydı: Joyce'u Hıristiyanlaştırmak acınası bir eleştirel tavırdır. Eğer *Ulysses*'te bir Kutsal Ruh varsa, o Shakespeare'dir. Eğer babalığın geçerli bir kurgusu varsa, o Joyce'un kendisini, Shakespeare'in oğlu olarak görmek istemesidir. Ama Joyce, *Ulysses*'in neresindedir? Şüphesiz kitapta temsil edilmiştir ama Stephen ile Poldy arasında tuhaf bir şekilde bölünmüş olarak. Bir genç sanatçı olarak Joyce ve şiddet ile nefreti reddeden insancıl Joyce arasında bir yerdedir. Bu bölünmenin tuhaflığı eleştirel çözümlere kafa tutar; ikna edici karakterlerin *Finnegans Wake*'in mitolojilerinde ve Samuel Beckett'ın yadsımalarında yok oluşlarından önce, İngilizcede kişiliğin en son romansal duruşunda, bize babalığın tamamen bir kurgu, estetik ama kesin olmayan bir kavram oluşu umutsuzca sevimli bir şekilde sunulmuştur.

Okuyucu, *Ulysses* romanının *Odysseus*'tan daha çok *Hamlet* ile alakalı olduğunu hisseder ama Shakespeare, Joyce, Dedalus ve Bloom dörtlüsü arasındaki ilişki nedir? *Ulysses*'te yeterince sözel görkem vardır, hatta birçok romana yetecek kadar vardır. Ancak eserin Kanon'daki merkezi konumunun herkesten daha usta olan Joyce'un biçemlerini aştığını hissederiz. Proust'un estetik mistisizmi Joyce'a uymaz ve hem Joyce hem de Proust'un mirasçısı olan Beckett, Proust'un zaferini reddederken bir çilecinin tavrına benzer bir tavır sergiler. Joyce bir muamma olmaya devam eder; onun Shakespeare ile olan ilişkisi bence bu muammayı çözmek için birkaç yoldan biridir.

Stephen, Shakespeareci konuşmasını, dinden sapmış olanların kilise teolojisi ile savaşına getirir: "Afrikalı Sabellius, savaş alanındaki canavarların en ustaca dine karşı olanı, Baba'nın Kendisinin, Onun Kendi Oğlu olduğu-

na inandı. Hiçbir sözü imkânsız olmayacak Aquin'in inatçısı, onun düşüncesini çürütür. Öyleyse, eğer oğlu olmayan bir baba, baba değilse, babası olmayan bir oğul, oğul olur mu?"

Buna göre, Stephen devam eder, *Hamlet*'i yazan şair "sadece kendi oğlunun babası değildi ama artık kendisi bir oğul olmadığı için, o kendisini bütün ırkının babası olarak hissetti, kendi dedesinin babası, doğmamış ve hiç doğmayacak torununun babası. Buradan Tanrısal bir Shakespeare ortaya çıkar, ama o büyük ihtimalle sadece Stephen'ın sanatçı portresidir ve Stephen, Shakespeare'e saplantılı haliyle, Poldy'nin kitabındadır, kendi kitabında değil.

Eğer *Ulysses*'te bir gizem varsa bu Leopold Bloom'dadır. Onun, o ölümlü tanrıyla, Shakespeare ile karmaşık bir ilişkisi vardır. Shakespeare kendi kendinin babası olan babadır. Onun öncüsü ve takipçisi yoktur, bu da açıkça Joyce'un bir sanatçı olarak kendisi için idealize ettiği bir vizyondur. Poldy'nin babası, soyunun Yahudi tarafı, intihar etmiştir ve Stephen'ı ruhen onun oğlu olarak düşünen biri çıkmazsa, Poldy'nin yaşayan bir oğlu yoktur. *Ulysses*'teki tek ruh Shakespeare'dir, hayalet baba ve hayalet oğul. Onun ruhunun az çok Dantevari Stephen'e değil de Joyce'a benzeyen Bloom'a yerleştiğini görmeye başlarız. Bloom'un Shakespeare'de en sevdiği sahne, beşinci perdedeki Hamlet ve mezar kazıcıları arasında geçen konuşmadır.

Poldy'de Shakespearevari olan ne bulabiliriz? Sanırım cevap Joyce'un bir kişiliği bütüncül bir şekilde temsil etmesiyle alakalı olmalıdır. Bu özellik Shakespeare'in son duruşu ya da İngiliz Dili ve Edebiyatı'nda Shakespeareci mimesisin uzun tarihi içindeki son bölüm olarak değerlendirilir. Shakespeare'in doğaya bir ayna tuttuğuna inansanız da inanmasanız da, Joyce'un Poldy'yi sunuşu kadar bütüncül bir doğal adam portesi bulamazsınız. Joyce için eksantirik bir seçim olarak düşünülebilir ama onun doğal adam arketipi Shakespeare'dir, Joyce'a özgü bir Shakespeare tabii ki.

Joyce'un Shakespeare'i bir dramatist değildi; Joyce garip bir şekilde Ibsen'in *Biz Ölüler Uyanınca* adlı eserinin *Othello*'dan çok daha dramatik olduğunu düşündü. Joyce'un drama kavramını anlamak zordur ve onun Shakespeare'i bir aksiyon şairi değil kadın ve erkeklerin yaratıcısıydı. Eğer Poldy'nin Shakespeareciliğini çözeceksek, dramadan vazgeçip değişikliğin temsili üzerine yoğunlaşırız. *Ulysses*'i düşündüğümde, aklıma önce Poldy gelir ama bir iletişimde ya da ilişkide olan bir figür olarak değil. Mr. Bloom'un bütünlüğü hakkında önemli olan, onun kişiliği ya da pathosu kadar karakteri ya ethosudur ve her ne kadar ilahi bir şekilde sıradan olsa da

onun logosu ya da düşüncesidir. Polly için sıradan olan şey, onun bilincinin zenginliği, duygularını ve duyularını imgelere dönüştürme kapatisesidir. Bence burası en derinde yatan şeydir: Poldy, Shakespearevari bir içselliğe sahiptir. Stephen, Molly ya da romandaki herhangi bir kişinin dünyasından çok daha derin olarak yansıtılmış bir içselliğe sahiptir. Jane Austen, George Eliot ve Henry James'in kadın kahramanlarının sosyal duyarlılıkları Poldy'den çok daha incelmiştir fakat hiçbiri onun içsel dönüşü ile yarışamaz. Ondan hiçbir şey kaçmaz. Her ne kadar algıladığı şeylere karşı tepkileri sıkıcı olsa da, Richard Ellman'ın ilk olarak vurguladığı gibi Joyce bütün karakterleri arasında en çok onu tercih eder.

Joyce, Flaubert'e hayrandı ama Poldy'in bilinci Emma Bovary'ninkine benzemez. Orta yaşta bir adam için ilginç bir şekilde yaşlı bir ruha sahiptir ve kitaptaki herkes Mr. Bloom'dan çok daha genç görünür. Belki de bunun, onun Yahudi olma bilmecesiyle alakası vardır. Bir Yahudi bakış açısıyla, Poldy hem bir Yahudidir hem de değildir. Annesi ve babası İrlandalı Katoliklerdi; babası Virag, Protestanlığa dönmüş bir Yahudi'ydi. Poldy'nin kendisi hem bir Protestan hem de Katolik olmuştu ama ölmüş babasıyla özdeşleşir ve kendisini bir Yahudi olarak görür. Karısı ve kızı, Yahudi değildir. Dublin, huzursuz bir şekilde onu bir Yahudi olarak düşünür, her ne kadar onun yalnızlığı kendi seçimi olsa da tanıdıkları çoktur. Herkesi tanır ama eğer arkadaşlarının kim olduğunu kendisine soracak olursak şaşkınlığa uğrarız, çünkü gerçekten sevimli bir insana göre fazlasıyla kendi içindedir.

Ulysses in Nightown'da bir kez Zero Mostel'in büyülü performansında rolünü büyük bir kıvraklıkla, adeta dans edercesine, güçlü bir yanlış okumayla oynadığını gördükten sonra, kitabı her yeniden okuyuşumda Mostel'in bu imgesiyle mücadele etmek zorunda kalıyorum. Joyce, Mel Brooks değildir ancak zaman zaman Poldy'ye Yahudi mizacına benzer bir özellik katmıştır. Mostel, büyüleyiciydi, Poldy ise değildir ama Poldy hem Joyce'u hem de bizi etkiler çünkü birçok İrlandalının arasında sadece o Yeats'in "fanatik bir yürek" dediği şeyi sergilemez. Joyce üzerine yazdığı ilk kitabında Hugh Kenner, Poldy'yi bir tür Eliotvari Yahudi olarak görmüştür (insancıl George Eliot değil anti-semitik T.S. Eliot olarak), yirmi yıl daha konu üzerinde çalıştıktan sonra Mr. Bloom'u modern ahlaksızlığın bir örneği olarak görmeyi bırakmıştır ve belagatli bir şekilde Joyce'un başkahramanı hakkında Joycevari bir yargıda bulunmuştur, "kötülük olmadan, şiddet olmadan, nefret olmadan İrlanda'da yaşamaya uygundur." Şimdi aramızda kaç kişi kötülük olmadan, şiddet olmadan, nefret olmadan İrlanda'da ya da Birleşik

Devletler'de yaşamaya uygundur? Aramızda kim Poldy'ye tenezzül etmeye eğilimdir, tamamıyla iyi kalpli bir insanın öylesine ikna edici bir temsili başka bir yerde bulunur muydu?

Alışılmadık, yeterince neşeli, kendine hâkim ve sonuna kadar nazik ama merakında biraz mazoşist Poldy, Joyce'un herhangi bir Shakespeare karakterinin değil de Shakespeare'in kendisinin bir versiyonudur, aynı anda hem hiç kimse hem de herkes; bir nevi Borgesvari Shakespeare belki de. Bu, şüphesiz, şair Shakespeare değil Poldy'nin Dublin'de dolaştığı gibi Londra'da dolaşan vatandaş Shakespeare'dir. Kütüphane konuşmasının özellikle delifişek anlarından birisinde Stephen, Shakespeare'in büyük ihtimalle Poldy'nin modeli üzerine kurulmuş bir Yahudi olduğunu ima edecek kadar ileri gider ama Stephen bunu sadece mistik bir önceleme dışında bilemez. Stephen'ın teorisinin zirve noktası, Shakespeare'in hayatının evrensel bir tamamlanma olmasının olağanüstü ve akılda kalır bir şekilde çağrıştırılmasıyla gelir:

-Erkekler onu mutlu etmez, kadınlar da, dedi Stephen. O yıllar sonra dünya üzerinde doğduğu, her zaman bir oğlan ve erkek olarak sessiz bir tanık olduğu yere geri gelir ve orada hayat yolculuğu sona erer, kendi dut ağacını dünyaya diker. Hareket durmuştur. Mezar kazıcılar baba Hamlet'i ve oğul Hamlet'i gömer. Küçük ve önemsiz bir müzikle, sonunda ölümde bir kral ve bir prens. Öldürülmüş ve ihanete uğramış, bütün kırılgan, hassas kalplerin uğruna gözyaşı döktüğü Danimarkalı ve Dublinli ölüler için keder, boşanmayı reddettikleri tek kocadır. Epilogu beğeniyorsanız ona uzun uzun bakın; zengin Prospero, mükâfatlandırılmış iyi adam, Lizzie, dedesinin sevgilisi ve Richie amca, ilahi adaletle kötü zencilerin gittiği yere götürülen kötü adam. Güçlü perde. Gerçek olan olmaksızın kendi dünyasının dışarda mümkün olabileceğini düşündü. Maeterlinck şöyle der: *Eğer Sokrates evinden bugün ayrılsa kapısının önünde oturan bilgeyi bulacaktır. Eğer Judas bu gece dışarı çıkarsa adımları onu Judas'a götürür.* Her hayat birçok günden oluşur, günlerin ardından günler. Kendimiz boyunca yürürüz, hırsızlara, hayaletlere, devlere, yaşlı adamlara, genç adamlara, eşlere, dullara, sevdiğimiz erkeklere ve her zaman kendimize rastlarız. Bu dünyanın kitabını yazmış ve kötü yazmış olan (bize önce ışık vermiştir, iki gün sonra güneşi), her şeyin tanrısı (ki ona Katoliklerin en Romalı olanları *dio boia*, cellat tanrı derdi) olan oyun yazarı şüphesiz her birimizin içindedir, seyisin de kasabın da ve pezevengin ve boynuzlu olanında. Fakat Hamlet'in önceden söylediği gibi cennette artık evlilikler, kutlu adam, kendi kendine karılık yapan androjen bir melek yoktur.

Burada kesinlikle Joyce'un sözcüsü olarak, Stephen'ın vurgusu Hıristiyanlığın cellat tanrısına karşı olduğu kadar, *Hamlet*'in şairi için de son bir övgüdür. İki oyun yazarı vardır, Katolik Tanrı ve Shakespeare, her ikisi de tanrıdır; ama Shakespeare'in elçisi Hamlet, Joyce'un "kutlu adam, kendi kendine karılık yapan, androjen bir melek' vizyonu hem Shakespeare'de hem de zavallı Poldy'de vücut bulmuş bir vizyonu öngörür. İki kitap arasında, bu dünya ve Shakespeare'inki arasında, Joyce'un tercihi, kendi hayatından olmadığı gibi, ortalıkta görünmeden bir yaşamdan sonra geri gelen hayalet baba içindir. Gerisi sessizliktir, sürgün bitmiştir ve bütün hileler de bitmiştir. *Ulysses*'te bile çok az cümle şu cümle kadar kaçınılmazdır: "Kendimiz boyunca yürürüz, hırsızlara, hayaletlere, devlere, yaşlı adamlara, genç adamlara, eşlere, dullara, sevdiğimiz erkeklere ve her zaman kendimize rastlarız." Bunu Joyce için şöyle kısaltabiliriz, "Kendim boyunca yürürüm, Shakespeare'in hayaletine ve her zaman kendime rastlarım." Böylesine bir etkilenme itirafı ve Shakespeare'in içselleştirilme gücüne sahip olma konusundaki bir özgüven, kendi kanonsal muhteşemliğine *Ulysses*'in en iyi iltifatıdır.

Vico'nun döngüleri etrafında organize olan bir Batı Kanonu çalışması, bazı yapısal prensipleri için Vico'ya dayanan *Finnegans Wake*'i görmezlikten gelemez. Çünkü *Finnegans Wake*, *Ulysses*'ten daha çok, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de adlı eserine gerçekten rakip olabilecek tek eserdir. "Çokkültürcülük" olarak yanlış adlandırılmış akım tamamıyla entelektüellik karşıtı ve edebiyat karşıtıdır ve müfredattan hayal gücü ve bilişsel açıdan zorluklar sunan eserlerin çoğunu çıkarır ki bu da kanonsal eserlerin çoğu anlamına gelir. Joyce'un başyapıtı *Finnegans Wake*, başlangıçtan itibaren o kadar çok zorluk içerir ki hayatta kalışı konusunda endişe duymak gerekir. Sanırım Spencer'ın büyük şiirsel romansı *The Fearie Queene*'in yanında yer alacak ve bu iki eser, bundan sonra, sadece küçük bir grup coşkulu araştırmacı tarafından okunacak. Bu üzücü ama öyle bir zamana doğru gidiyoruz ki artık Faulkner ve Conrad da aynı kaderi paylaşmak zorunda kalabilir. Adorno ve onun Frankfurt Ekolü'nün takipçisi olan yakın arkadaşlarımdan biri, üniversitesinin, Hemingway'i zorunlu derslerden çıkarıp onun yerine oldukça yetersiz bir Chicano öykü yazarını dahil etme kararını savunurken bana böylece öğrencilerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamak için daha hazırlıklı olacaklarını söyledi. İma ettiği şey şuydu; estetik ölçütler bizim kişisel okuma hazzımız içindir ama artık kamusal alanda bunlar değersiz hale geldi.

Bir Hemingway öyküsünden *Finnegans Wake*'e büyük bir sıçrama vardır ve şimdiki yeni elitizm karşıtı ahlakımız artık bu kitabı gittikçe daha az okuyucuya teslim edecektir ve bu da büyük bir estetik kayıptır. Burada, birkaç sayfada, *Finnegans Wake*'in hakkını vermem zor ama şu gözlemi yapabilirim. Eğer kanonun merkezine estetik liyakat gelirse, *Finnegans Wake*, Proust'un *Kayıp Zaman*'ı ile birlikte içinde bulunduğumuz kaosun Shakespeare ve Dante'nin yüksekliğine ulaştığı noktalar olurdu. Geri kalanında benim ilgilendiğim şey Joyce'un Shakespeare ile olan mücadelesinin hikâyesine devam etmektir. Joyce, Shakespeare'de (en azından Joyce'dan önceki) yazarların en büyüğünü buldu ama dramatik açıdan Ibsen'in seviyesinde olmadığını düşündü. (Bu görüşünden Joyce hiç vazgeçmedi; ama şu sözü yüzünden onu affedebiliriz: "Ibsen'in *Hedda Gabler*'de bir feminist olduğunu düşünenler var ama o ancak benim bir başpiskopos olduğum kadar bir feministtir.")

Bütün eleştirmenlerin fikir birliği yaptığı gibi, *Finnegans Wake, Ulysses*'in bittiği yerde başlar: Poldy uyur, Molly mükemmel bir şekilde düşüncelere dalar ve Everyman gecenin kitabını hayal eder. Bu yeni Everyman, Humphrey Chimpden Earwicker, bir kişiliğe sahip olmak için çok büyüktür, aynen Blake'in epiklerindeki İlkel Adam Albion'un bir insan karakteri olmak için çok büyük olması gibi. *Ulysses*'ten *Wake*'e geçerken tek üzüntüm daima budur; *Wake* daha zengindir ama Joyce'un deyişiyle bir "dünya tarihi" kazanmama rağmen Poldy'yi kaybederim. Bu çok ilginç ve güçlü bir tarihtir, edebiyat tarihi de buna dahildir ve bütün edebiyatı modeli olarak alır. *Ulysses* ise *Hamlet* ve *Odysseia*'nın ilginç bir karışımıdır. Shakespeare ve Batı Kanonu tek ve aynı şey olduğundan bu, Joyce'u, Shakespeare'e (İncil'le birlikte), kitabının sayfalarını gizli göndermelerle ve alıntılarla dolduran temel kaynağa döndürür. Bunlar için, *Wake* hakkında yazılan birçok iyi çalışma arasında hâlâ en yararlı olan, James S. Atherton'un *The Books at the Wake* (1960) adlı eserine minnettarım. 1953'te *The Cambridge Journal*'da yayınlanan Matthew Hodgart'ın öncü makalesi "Shakespeare ve *Finnegans Wake*"e teşekkür borçluyum.

Third Census of "Finnegans Wake" (1977) adlı eserinde Adaline Glasheen, Shakespeare'in bir insan olarak ve eserleriyle, *Wake*'nin temelini oluşturduğunu söylemiştir; "metal, fosiller ve değerli taşların içinde bulunduğu bir kaya kütlesi" olduğunu belirtmiştir. Bu, şüphesiz okuyucularının alabilecekleri her türlü bakış açısına ihtiyaç duydukları bir kitap için sadece

bir bakış açısıdır ama benim *Wake*'i okumamda daima rehberlik etmiştir. *Ulysses*'teki Shakespeare -ki ben onu kutsal ruh olarak görüyorum- ile *Wake*'teki Shakespeare arasındaki en büyük fark, Joyce'un ilk kez öncüsüne ve rakibine olan kıskançlığını ifade etmeye hazır olmasıdır. Shakespeare'in yeteneklerine ve kapsamına özenmez. Joyce, bu konularda Shakespeare'e denk olduğuna inanırdı –ancak Shakespeare'in izleyicilerini kıskanmakta haklıdır. Bu kıskançlık *Wake*'i Joyce'un istediği gibi bir komedi değil, bir trajikomedi yapar. Kitabının okuyucular tarafından kabulü, ölmek üzere olan Joyce'un cesaretini kırmıştır ama aksi nasıl mümkün olabilirdi ki? Blake'in Kehanetlerinden beri hiçbir edebi eser, istekli, cömert ve bilgili okuyucuya dahi başlangıçta bu denli zorluk çıkarmaz. *Wake*'in muhteşem "Anna Livia Plurabelle" bölümünün ilk birkaç sayfasından sonra Joyce ağıt yakar: "*Dünyanın ve bulutların adına, fena halde yeni bir güney kıyısı istiyorum, evet öyle, ve bunun için bir oy!*"

Burada kelime oyunları vardır ve bu Earwicker'ın karısı kadar iyi konuşan Liffey River'ın konuşması olduğundan, Atherton'un yorumu yerindedir: "Joyce'un söylediği şey, Shakespeare'in Thames'in de olduğu gibi Liffey'in de edebiyatın takdir edildiği bir Güney Kıyısı olmasını dilemesidir." Shakespeare'in Globe Tiyatrosu ve seyircileri vardı; Joyce'un ise sadece küçük bir grubu.

Wake'in sayfalarına bakarken en cömert okuyucu bile Joyce'un, Freudcu "teşvik primini" ne kadar yükselttiğinin farkında olup olmadığını merak eder. Konunun üzerinde yıllarca düşündükten sonra, çekingen bir şekilde Shakespeare'in Joyce'a meydan okuyuşunun, *Wake*'in çaresiz cüretinin kısmen nedeni olduğuna inanıyorum. *Ulysses*, Shakespeare'i kendi temelinde içine almaya çalışır: *Hamlet* ile. Dublin geniş bir bağlamdır ama Shakespeare'i yutacak kadar geniş değildir ve Nightown'un cehenneminde geçen "Circe" bölümünün doruk anlarından birinde bu açıkça görülür. Zavallı Poldy'nin kapı deliğinde Blazes Boylan'ın Molly ile ilişkisini dikizleme ahlaksızlığından hemen sonra Stephen'ın yandaşı sarhoş Lynch bir aynaya işaret edip şöyle haykırır: "Doğaya tutulan ayna." Daha sonra Shakespeare ile Joyce'un iki bileşeni olan Stephen ve Bloom arasında bir yüzleşme gerçekleşir:

> *(Stephen ve Bloom aynaya bakarlar. William Shakespeare'in yüzü, sakalsız, yüz felci geçirmiş bir şekilde, koridordaki geyik boynuzundan şapka askısının gölgesiyle taçlanmış olarak aynada görünür.)*

SHAKESPEARE
(*ağırbaşlı bir vantriloklukla*) Yüksek sesle gülmek boş bir zihni gösterir. (*Bloom'a*) Görünmez bir şekilde nasıl harcandığını düşünürsün. Bak. (*hadım edilmiş bir horozun gülüşüyle öter*) Iagogo! Yaşlı dostum perşembe sabahını mahvetti. Iagogo!

BLOOM
(üç fahişeye korkak korkak gülümser) Şakayı ne zaman duyacağım?

Boynuzlanmış Shakespeare (Stephen'ın teorisinde), boynuzlanmış Poldy ve sarhoş Stephen'e bakar. Daha önce Lynch, Hamlet'in oyunculara uyarısına alıntılar, onlara amaçlarının "geçmişte ve şimdi doğaya adeta bir ayna tutmak" olduğunu hatırlatır. Sakalsız ve yüz felcinden katılaşmış Shakespeare'in başında boynuzları vardır ama Oliver Goldsmith'in *Terk Edilmiş Köy* (1770) adlı şiirine yanlış bir şekilde gönderme yaparken yine de ağırbaşlıdır: "boş zihni gösteren yüksek sesli gülüş"te "boş zihin" "boş zamanla ilgili" ya da "dinlenmiş" gibi pozitif bir anlama sahiptir. Burada Shakespeare sadece Lynch'in boş zihnini değil Boylan'ın ve Poldy ile alay eden fahişelerin de boşluğunu eleştirmiş olur. Ancak Poldy'ye göre Shakespeare bu uyarıyı ikinci bir Othello olmamak, benim "yaşlı dostum"un ya da "baba"nın benim "Perşembe annemi" öldürdüğü gibi Iago-Boylan'ın yönlendirmesiyle Molly'yi öldürmemek için yapar.

Stephen, perşembe günü doğduğu için, burada (en azından) iki birleşme vardır: Stephen ve Bloom iç içe girer, bu arada Shakespeare, Joyce'un bu birleşimine başka bir birleşim, Hamlet ve Othello birleşimi eklememek için uyaran Hamlet'in babasının hayaletidir. Böylece Molly Bloom da Stephen'ın ölmüş annesi Gertrude ve Desdemona ile birleştirilmiş olur. Bu sefil Poldy'ye esaslı bir şakadır ama esas meseleyi hâlâ açığa kavuşturmaz: Shakespeare neden sadece hadım edilmiş bir horoza dönüştürülmemiştir de sakalsız ve donmuş suratlıdır? Ellmann şöyle demiştir: "Joyce bizi mükemmel kimliklerle değil de neredeyse-kimlikler ile çalıştığı konusunda uyarır," fakat ben Joyce'un sonunda kendi etkilenme endişesini kabullendiğini düşünüyorum. Öncü Shakespeare, kendi takipçisi Stephen-Bloom-Joyce ile alay eder ve adeta şöyle der: "Aynaya bakıyorsun ve kendini benim gibi görmeye çalışıyorsun ama sen neysen onu görürsün: benim gücümden yoksun, yüz felciyle katılaşmış, yalnızca sakalsız bir versiyon." *Finnegans*

Wake'te Joyce, bunu Shakespeare'in *Ulysses*'te ona vedası olarak hatırlayarak Shakespeare ile mücadelesinin son raundunda daha iyisini yapmaya karar verir.

Finnegans Wake'in sonu, ölmek üzere olan Anna Livia'nın -anne, eş ve nehir- monoloğu eleştirmenlerce Joyce'un bütün eserlerindeki en güzel pasaj olarak değerlendirilmiştir. Elli sekiz yaşındaki Joyce son eserini, Kasım 1938'de yazmıştır. İki yıldan çok az bir süre sonra, altmış yaşına girmeden hemen önce yaşamını kaybetti. Patrick Parrinder hassas bir yorum: "Joyce'un ilk eserlerinde merak, endişe, alay ve kaba güldürü ile karşılanan ölüm, burada acı veren bir heyecanın, korkunç bir kendinden geçmenin konusudur." Eğer bu cümlede Joyce'un yerine Shakespeare'in dersek, "burada" ibaresi *Kral Lear*'ın en sonundaki kralın ölümü olurdu. Joyce'un finalinde, denize karışan nehir de biraz sonra kendisi de ölecek olan babasının kollarındaki cansız Cordelia'nın başka bir yorumu olurdu.

Bir kişi bir gecelik uykuda bütün edebiyat tarihini yaşayabilir mi? *Finnegans Wake*'in cevabı evettir ve insanlık tarihinin tamamının uzun bir rüyada geçebileceğini söyler. Sonradan ondan ayrılmış olan Samuel Beckett'la karşılaştırıldığında Joyce'un sadık bir havarisi olan Anthony Burgess şöyle der: "Dr. Johnson ve Falstaff'ı Charing Cross tren istasyonunda beklerken görmek, yan evde oturan kadını görmek gibi, dünyadaki en doğal şeydir." Ben de Bloomvari bir rüyamı hatırlarım. Rüyamda ikizim olan Mr. Zero Mastel ile olan randevuma yetişmek için New Haven tren istasyonuna çok geç kalıyorum. Uyandığımda bir *Ulysses* dersine vaktinde gitmemekle ilgili her zaman gördüğüm türden bir endişelenme rüyası olduğuna karar verdim. Tren istasyonunda bekleyenler hayatta ve edebiyatta bir kez daha karşılaşmak istemediğim kişilerdir.

Bu rüya hiç de eğlenceli değildi ama *Wake* öyledir ve zaman zaman çok komiktir, Rabelais kadar ya da Blake kadar komiktir. Bunun dönüştüğü Shakespeare ise çoğunlukla komedi yazarı Shakespeare değil *Macbeth, Hamlet, Julius Caesar, Kral Lear* ve *Othello*'nun trajedi yazarıdır ya da komik karakterlerin en büyük istisnası olana Sir John Falstaff dışında son dönem romanslarının yazarıdır. Joyce'un Shakespeare ile tarihi birleştirmesi tamamen doğaldır ama ya *Wake* olmak istediğinden daha karanlık bir kitaptır ya da Shakespeare sinsice kitabın içine sızmıştır. Earwicker ya da Everyman aynı zamanda Tanrı, Shakespeare, Leopold Bloom, olgun James Joyce, Kral Lear (ve Kral Leary) ve Ulysses, Caesar, Lewis Caroll, Hamlet'in babasının hayaleti, Falstaff, güneş, deniz, dağ ve daha birçok şeydir.

Glasheen'in *Third Census* adlı eserinde Joycevari bir başlık altında harika bir liste vardır. "Herkes Bir Başkası İken Kim Kimdir?" Joyce, yüzyılımızın diğer yazarları içinde sadece Proust'un yapmak isteyeceği gibi birleştirme ve dahil etmeyi istedi ama o kadar kozmolojik bir ölçekte değil. Ancak trajik Shakespeare bir araya getirici değildir ve özellikle *Macbeth*, *Wake*'in içinde kendine yer bulabilmek için çok karanlık bir eserdir. Eğer Joyce, Denizdeki Yaşlı Adam olarak Keltik haliyle Lear ise, onun Cordelia'sı da trajik çılgın kızı Lucia'dır ve onun içindeki komedi isteği zaman zaman kesintiye uğramıştır. Kendisini genç bir sanatçı, yazar Shem olarak hatırlar, aynı anda Hamlet ve Stephen Dedalus'dur (Macbeth de araya girer) ve Harry Levin'in "çok geç ortaya çıkmış büyük bir yazarın haykırışı" dediği şey duyulur:

> Komik cennetin ağzında, bu iki paskalya adasında kutsal çocukluktan bu yana beslendin, yetiştirildin, şişmanlatıldın ve şimdi bu piç kurusu yüzyılın siyahları arasında bir zenci, çift akıllı en yabancı tanrılardan biri oldun, gizli ve keşfedilmiş, suçlanmış enayi, anarşist, egoist, hiyerarşici, kendi yoğun kuşkular içindeki ruhunun boşluğunda kendi bölünmüş krallığını yetiştirdin. Kendini hiç hizmet etmeyeceğin ve sana hizmet etmeyecek, hiç dua etmeyeceğin ve sana dua etmeyecek, ahırda bir tanrı için mi saklıyorsun, Shehohem? Ve burada, dindarlığı göstermek için de Sodom'un havuzunda hep beraber yüzerken umudumu yitirip skandalın (sevgili kız kardeşlerim, hazır mısınız?) dehşetli gerekliliği için beni hazırlayacak olan özsaygının kaybı için dua etmeye mi başlamalıyım?
>
> Leş koklayıcı, prematüre mezar kazıcı, iyi bir sözün bağrında kötülük yuvası arayıcı, sen, gece nöbetimizde uyuyup, şölenimizde oruç tutan, sen yer değiştirmiş mantığınla, önceden söylemiştin, yokluğunda bir cehennem, berelerine, yanıklarına, su toplamış kanlı irinli yaralarına gölgenden, o kapkara buluttan yağacak, meclisteki hilebazların kehanetleriyle, her felakette ölüm, meslektaşlarının dinamitlenmesi, kayıtların küllere dönüşmesi, bütün geleneklerin dümdüz edilmesi, iyi huylu barutun geri dönüşü. Ama hiçbiri senin çamur kafana işlemedi (Hey cehennem, işte cenazemiz geliyor! Hey asalak, postayı kaçıracağım!) ne kadar çok havuç doğrarsan, ne kadar çok turp kesersen, ne kadar çok patates soyar, soğan doğrayıp ağlarsan, ne kadar boğa eti kesersen, ne kadar yahni baharatı ezersen, ateşin daha güçlü, kaşığın daha uzun, lapan katı, dirseklerine akan yağ bol, İrlanda yahninden çıkan kokular daha mutlu kokular olur.

Burada Joyce'un gençlik durumuna dair mizah vardır ancak bu birincil etki olmaktan çok uzaktır. İrlanda'ya, Kilise'ye, Joyce'un bütün bağlamına karşı derin bir öfke ve bir yazar olarak kendi otonomluğuna şiddetli bir yatırım vardır. Sanırım Beckett'ın Joyce'un etkisinin üstesinden gelebilmek için Fransızca yazmaya dönmesi gibi Joyce da *Finnegans Wake*'te Shakespeare'in İngilizcesinden uzaklaşmıştır. Bu kopuş diyalektik bir kopuştur, kısmen Shakespeare'in kelime oyunlarından esinlenmiştir; *Aşkın Çabası Boşuna* oyunundaki dil şöleni zaten Joycevaridir. Yukarıdaki pasajlarda, Tennyson'ın Hafif Tugay'ının Kilise karşıtı parodisi ve Stephen'ın *Portre*'de verdiği "hizmet etmeyeceğim" cevabının yankılarının ötesinde Korintlilerde Aziz Paul'un acımasız bir parodisi vardır. (Hey Ölüm, nerede acın? Hey mezar, nerde zaferin?) Yukarıdaki pasajda Levin'in ifade ettiği gibi geç kalmışlık parantezinde gösterilmiştir: (Hey cehennem, işte cenazemiz geliyor! Hey asalak, postayı kaçıracağım!) *Finnegans Wake*'in postayı kaçırıp kaçırmadığı hâlâ belli değildir fakat edebiyatın edebiyat olarak ciddi çalışmalarının ölümü, Joyce'un en büyük başarısının da yazgısını belirler. Shakespeare, *Wake*'teki postaya yetişen bir yazarın temel örneğidir. Onun kendisi posta servisi haline gelmiştir. Bize Shem'in böyle olduğu söylenir:

> Ya tamamıyla zıttının zıttı ya da tamamen onun aynısı, kendisi gibi olduğunu hayal ettiği ya da tahmin ettiği başka bir shaggspick, başka bir Shakhisbeard'in farkında değildi ve mühteşem scoot, duckings ve thuggery, her ne kadar ona rakip gelebilecek bütün Londrom çay bahçesi aslanlarına kurda kurt karşı duracak gibiydiyse, çabucak alevlenen, belalı, çılgın, bir usta dilci olaraktan, bilmecebulmacaları ve herçeşittürdenşeyi çözen biri olup, gücü yettiğinde bütün ingilizce konoşanları, multifoniksel açıdan, dünyenin üstünden silipatardı.

Burada Shakespeare'e karşı kontrollü bir saldırganlık ve İngilizceyi *Wake*'in diyalekti ile değiştirme isteği vardır. *Wake*'in dili, Joyce'un ifade edeceği gibi, 19. yüzyıl İngiliz romancılarını inkâr eden (scoot, duckings and thuggery: Scott, Dickens, Thackeray) ve aynı anda hem Shakespeare hem de Shakespeare'in antitezi olan kanunsuzun dilidir. Swinburne'ün Villon üzerine yankıları ("Villon bizim üzgün, bezgin, çılgın kardeşimizin adı") Joyce'un tatmin etmeyen bir şekilde kendi ılımlı, Poldyvari kimliğini, edebi bir kanunsuz olarak, Rimbaud ya da Villon gibi sunuşuna uygundur. Her ne kadar Joyce, *Aşkın Çabası Boşuna*'nın dil delisi Shakespeare'i ile ka-

rıştırılamazsa da dil sürçmeleri burada ve *Wake*'in her yerinde vardır ve bir Shakespeare takıntısı seviyesine gelir. *Wake*'in büyük bir kısmında olduğu gibi, etkinin tazeliği belirsizliği telafi eder ama Joyce sürpriz merdiveniyle her zaman cennete ulaşamaz.

Eğer Shakespeare'i içinizden atamazsanız (kim yapabilir ki bunu?) ve onu tamamen içinize alamazsanız, (Nightown'daki ayna epifanından çıkarılan ders), o zaman onu kendinize dönüştürmeli ya da kendinizi ona dönüştürmenin mahvedici arayışı ile yüzleşmelisiniz. Hodgart, Glasheen ve Atherton bize Joyce'un Shakespeare'i *Wake*'in yaratıcısı haline dönüştürmek için sarf ettiği oldukça zorlu çabasını göstermişlerdir. Edebi etkilenmenin takıntılı bir öğrencisi olarak ben bu çabayı edebiyat tarihinde en başarılı Shakespeare metamorfozu olarak kutluyorum. Tek muhtemel rakip *Oyun Sonu* adlı eserinde *Hamlet*'i büyük bir cüretle ve yetenekle sahiplenen Beckett'dır. Ancak Beckett, *Wake*'i başından beri yakından takip eden biri olarak, eski arkadaşı ve ustası Joyce'a en azından sunduğu örnek açısından borçluydu.

Yine de "Muhteşem Şekspir"in *Wake*'te oynadığı büyük ölçekteki role bakıldığında bir tür ılımlı çaresizlik olduğu görülür ve eğer bütün Şekspir kitaptan çıkartılırsa kitap ne hale gelir pek emin değilim. Hodgart, neredeyse her sayfada önemli bir gönderme bulur. Toplamda 300 tane gönderme vardır ve çoğu normalde "gönderme" dediğimiz şeyi aşacak önemdedir. Earwicker –Tanrı, baba, günahkâr–*Hamlet*'teki hayalettir ama aynı zamanda kötü Claudius ve Polonius'tur. İlaveten Earwicker, şehit olmuş Kral Duncan'ı, Julius Caesar'ı, Lear'ı, korkunç III. Richard'ı ve iki yüce karakter, Bottom ve Falstaff'ı da içerir. Shem ya da Stephen Dedalus her zamandan çok Prens Hamlet'tir ama ayrıca Macbeth, Cassius ve Edmund'dur. Böylece Joyce, yorumsal bir kurnazlıkla Hamlet'i cani kötü kahramanlardan biri yapar. Shem'i kardeşi Shaun, hem Joyce'un kendi kardeşi, uzun yıllar acı çekmiş ve sadık destekleyicisi Stanislaus'dur hem de Shakespeare'in dik kafalı dörtlüsü Laertes, Macduff, Brutus ve Edgar'dır.

Bu Shakespeareci kimlikler Joyce'un olay örgüsünü oldukça güçlendirir; Earwicker ve ailesi için roller sağlarlar, mesela Gertrude olarak Anna Livia ve Ophelia olarak Isabella (Earwicker'ın suçlu ensest duyguları beslediği kızı). Hogart bu rolleri güzel bir şekilde tanımlar:

> Bu "tipler"den bir tanesine dönüştürülmüş olan bir karakter belirli bir özelliğiyle ortaya çıkar, adeta bir seans sırasında "kontrol"ün onu ele geçirmesi

gibi onun sesiyle konuşmaya başlar... Bir "tip" anlatının temel kanalı haline geldiğinde, ona yapılan göndermeler çoğalmaya başlar... Böylece Shakespeare alıntılarının tek tek ajanlar halinde değil taburlar halinde, çeşitli uzunlukta pasajlara dağılmış olarak ve her grubun oyundaki karakterin varlığını haber vererek geldiği tahmin edilebilir.

En büyük taburlar, *Hamlet, Macbeth ve Julius Caesar*'dan gelir. *Hamlet* bizi şaşırtmaz ama neden *Macbeth* ve Julius *Caesar* sorusu devam eder. Bunların hepsi kralın öldürülmesiyle ilgili oyunlardır ama sadece Lear (5 apokaliptik perde boyunca) acı çekerek yavaş yavaş ölür. Belki de bu yüzden Joyce onu *Wake*'in kapanışı için sona saklar. Öldürülen kral şüphesiz, Earwicker'dır yani Joyce/Shakespeare'dir ve Shem'in Hamlet kompleksine rağmen öldürenin kim olduğu açık değildir.

Bu nedenle *Macbeth*'in *Finnegans Wake* için bu kadar önemli olduğunu düşünüyorum. Joyce, Shakespeare'in mükemmel bir okuru aynı zamanda güçlü bir yanlış okuru olarak *Macbeth* göndermelerini geliştirirken, Joycecu, Shakespeareci ve Earwickerci hayal gücünün katil olduğunu ima eder. Aynen Macbeth'in olağanüstü ve ileri görüşlü hayal gücünün kendine ait bir öldürücülüğü olduğu ve oyunun geri kalan kısmını etkilediği gibi. *Wake*'teki ilk Shakespeare göndermesi *Macbeth*'e yapılmıştır ve en sonuncusu ise *Kral Lear*'a. Hodgart, *Macbeth*'den alıntıların Earwicker'ın büyük duygusal stres altında olduğu, kendi kendini mahvetme isteğinin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı zamanlarda görüldüğünü gözlemler. Birinci kitabın sonunda kahramanın yaşadığı gerginlik bunlardan biridir:

> Humph uykuda. Rethfernhim için yağmur damlaları neyse onun için de kelimeler aynı. Hepimiz böyleyiz. Yağmur. Biz uyurken. Damlalar. Ama uyumamızı bekle. Yağmur durur.

"Duncan mezarında; /Hayatın ateşinden sonra, güzelce uyur." Rathfernham, Dublin'in bir bölgesidir, "doge", "doze"(uyumak) kelimesine benzer ve "sdoppiatre" İtalyancada "bağlantıyı koparma" ya da "dışarıya doğru açılmak" gibi bir şeydir. Öç alan Macduff ile katil Macbeth arasındaki savaş 25 kadar sayfa sonra olur ve üç cadı ya da Tuhaf Kızkardeş ve Banquo'nun üç kadın katilinin hepsi birkaç kez ortaya çıkar. Hodgart, *Macbeth*'in beşinci perde beşinci sahnedeki monoloğu, ünlü "yarın ve yarın ve yarın'ının tamamının yankılandığını gösterir. Hamlet'in "olmak ya da olmamak" monolo-

ğu da aynı şekilde kullanılmıştır ancak her ikisi de *Wake* metni boyunca uzatılmış ve dağıtılmıştır. Bu dağılım eylemi Joyce'un amaçlarına uygundur ve Şekspir'in yaygınlığı için bir tür öç almadır!

Her ne kadar Shakespeare kadar yoğun olmasa da *Wake*'te, Lewis Carroll, Jonathan Swift ve Richard Wagner'e göndermeler yapılmıştır. Fakat onlar hiçbir zaman Shakespeare'in yaptığı gibi saldırıya geçmezler ya da Joyce'dan kaçmazlar. Denilebilir ki *Wake*'te Shakespeare'in Joyce ile ilişkisi, Hamlet, Iago ve Falstaff'ın Shakespeare ile ilişkisinin aynısıdır. Yaratı, yaratıcısından kurtulup özgürleşir. Shakespeare, hiç kimsenin yaratısı değildir ya da o herkesin yaratısıdır; Joyce, her ne kadar mükemmel bir şekilde savaşsa da, bence yarışmayı kaybeder. Ama kaybederken bile, *Wake*'in sonunda Anna Livia'nın ölürken çocukluğuna dönmesinde yücelik mertebesine ulaşır.

> Ama ben hepsinden nefter ediyorum ve hepsinden. Delirdi içimde yalnızlık. Hepsi onların hatası. Bayılıyorum. Ey acılı son! Onlar gelmeden geçip gideceğim. Asla görmeyecekler. Bilmeyecek. Ne de beni özleyecek. Yaşlı, üzgün, üzgün ve yaşlı, sana geri dönerim, soğuk babam, soğuk çılgın babam, soğuk, çılgın, korkunç babam, yakından görene kadar, benlerini, benlerini, inleyeinleyerek, deniz tutar, tuz tutarak bir tanem, kollarına koşarım. Bana uzanıyorlar! O korkunç çatallardan kurtar beni! İki tane daha, bir iki tane daha. Ya. Yapraklarım sürüklendi gitti. Hepsi. Ama biri hâlâ tutunur. Üstümde taşıyacam onu. Bana hatırlatsın diye. Çok yumuşak bu sabah, bizimki. Evet, kucağında taşı beni, babiş, oyuncak fuarındaki gibi! Eğer Başmelekten gelmiş gibi beyaz açık kanatlarıyla üstüme gelirse, galiba ayaklarının önünde öleceğim, alçak, aptal gönüllü, sadece yıkanmak için. Evet. İşte orada. İlk. Çimenlerden yürürüz. Fişşşş. Bir martı. Martılar. Uzaktan sesler. Geliyorum, uzak! Burada bit. Biz öyleyse. Finn, yine! Al. Benbenbendahaçokben! Binlerce. Anahtar. Verildi! Yalnız yol en azından sevilen biri ile

Ulysses'in Nightown fantazmagoryasında görünen Kelt deniz tanrısı Manannan Mac Lir, aynı zamanda Kral Lir, Kral Lear'dir; Liffey denize açılırken Anna-Livia-Cordelia'nın ölümde buluştuğu "soğuk babam, soğuk delirmiş babam, soğuk delirmiş şiddetli babam"dır. Lear, *Wake*'te üç başka babayı (Earwicker, Joyce, Shakespeare) ve denizi temsil ettiği için, bu güzel ölüm pasajı Joyce'un geleceğinde başka büyük bir eser, denizle ilgili planladığı bir epik olduğu hakkındaki bilinçli bir ipucudur. Keats, mükemmel sonesi "Denizde"yi *Kral Lear*'ı tekrar okuduktan ve "Dinle! Denizin sesi-

ni duyuyor musun?" (4.6.4) dizesine geldikten sonra yazmıştır. Maalesef Joyce, altmışlı yaşlarının sonuna kadar yaşayıp kendi *Denizde* eserini yazamamıştır. Yazabilseydi şüphesiz Shakespeare ile olan sonsuz mücadelesi kendinden önce gelenler kadar kanonsal başka bir şekil alabilirdi.

19.

WOOLF'UN *ORLANDO* ADLI ROMANI: OKUMA AŞKI OLARAK FEMİNİZM

Fransız eleştirmenler arasında bana en ilginç gelen Sainte-Beuve, derinlemesine okuduğumuz her yazar için çok önemli bir soru sormamız gerektiğini öğretmiştir: Yazar bizim hakkımızda ne düşünürdü? Virginia Woolf dikkate değer beş roman yazmıştır: *Mrs. Dalloway* (1925), *Deniz Feneri* (1927), *Orlando* (1928), *Dalgalar* (1931) ve *Perde Arası* (1941). Bu beş roman, kanonlaşması kuvvetle muhtemel olan romanlardır. Günümüzde Woolf, özellikle tartışmalı eseri *Kendine Ait Bir Oda* (1929) ve *Üç Gine* (1938) ile "feminist edebiyat eleştirisi"nin kurucusu olarak bilinir ve okunur. Feminist eleştiriyi yargılama konusunda henüz yeterli olmadığım için burada Woolf'un feminist eserlerindeki tek bir unsura, onun sıradışı okuma aşkına ve okumayı savunmasına yoğunlaşacağım.

Woolf'un kendi edebiyat eleştirisi, özellikle kendi çağdaşlarıyla ilgili yargıları bana çok karışık görünür. Joyce'un *Ulysses*'ini bir "felaket" ya da Lawrence'ın romanlarını "kendilerini bütün yapabilmek için son güçten" yoksun olarak değerlendirmek bilgili ve algıları açık bir eleştirmen olan Woolf'tan beklediğimiz bir şey değildir. Ama yine de onun yüzyılımızdaki en eksiksiz edebiyat insanı olduğu iddia edilebilir. Onun romanları ve denemeleri, İngiliz edebiyatının merkezi geleneklerini, yarattığı polemiklerin çok ötesinde, yeniler ve tazeler. *Orlando*'nun önsözü, "ilk aklıma gelen birkaç ismi saymam gerekirse" diyerek Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Bronte, De Quincey ve Walter Pater'a bir minnettarlık ifadesi ile başlar. Hakiki bir öncü ya da Perry Meisel'in deyişiyle "ortada görünmeyen bir baba" olan Pater bu listenin başında yer alabilirdi çünkü *Orlando* kesinlikle çağımızın en Paterci anlatısıdır. Oscar Wilde ve genç James Joyce'da olduğu gibi, Woolf'un deneyimle yüzleşme ve temsil etme tarzı tamamen Patervaridir. Ancak onun üstünde başka etkiler de vardır ve Pater'den sonra en önemli etki belki de Sterne'e aittir. Sadece Pater, Woolf'ta bir endişe yaratmış gibi görünür; Woolf ondan çok nadir olarak bahseder ve "varoluş anları"nın modelini, Pater'in "ayrıcalıklı anları"na

ya da seküler epifanlarına değil de garip bir şekilde Thomas Hardy'ye ve en Paterci haliyle Joseph Conrad'a atfeder. Perry Meisel, Pater'ın önemli metaforlarının Wollf'un kurgularını ve denemelerini nasıl detaylı olarak şekillendirdiğinin izlerini sürmüştür. Woolf, feminist politikasını Paterci estetiğinin üzerine kurmuşken, onun takipçilerinin edebi değerlendirme yaparken estetik ölçütleri reddetmeye meyilli olmaları hoş bir ironidir.

Yüzyılımızda okumayı Woolf kadar seven başka büyük yazarlar da olabilir ama Hazlitt ve Emerson'dan bu yana kimse bu okuma tutkusunu Woolf kadar hatırda kalır ve yararlı bir şekilde ifade etmemiştir. Kendine ait bir oda, tam da okumak ve yazmak için gerekliydi. 1947 yılında dokuz kuruşa aldığım eski Penguin baskısı *Kendine Ait Bir Oda* benim için hâlâ çok değerlidir ve işaretlediğim pasaj üzerine hâlâ derin derin düşünmeye devam ederim. Burada Woolf, Jane Austen ve Shakespeare'i bir tür birleşik öncü olarak bir araya getirir:

> Acaba, diye düşündüm, Jane Austen elyazmasını, eve gelen konuklardan gizleme gereğini duymasaydı *Gurur ve Önyargı* daha iyi bir roman olabilir miydi? Anlamak için bir-iki sayfa okudum; ama içinde bulunduğu koşulların çalışmasına en ufak bir zarar verdiğine işaret eden bir şeye rastlamadım. Belki de bu işteki asıl mucize buydu. İşte 1800'de bir kadın kin duymadan, umutsuzluğa kapılmadan, korkmadan, itiraz etmeden, öğüt vermeden yazıyordu. Shakespeare de böyle yazmıştı, diye düşündüm, Antonius ve Kleopatra'ya bakarken; insanlar Shakespeare ile Jane Austen'ı karşılaştırırlarken her ikisinin zihninin de, kendilerini engelleyecek her şeyi tükettiğini söylemek istemiş olabilirler; bu nedenle de biz Jane Austen'ı tanımıyoruz ve Shakespeare'i tanımıyoruz ve bu nedenle Jane Austen yazdığı her kelimeyi sindiriyor, Shakespeare de aynısını yapıyor. Eğer Jane Austen içinde bulunduğu ortamdan rahatsız idiyse, bu ancak uymak zorunda olduğu kısıtlı yaşam yüzünden olabilirdi. Bir kadının tek başına sokağa çıkması olanaksızdı. Asla seyahate çıkmadı; asla Londra'da bir otobüsle dolaşmadı ya da tek başına yemek yemedi bir dükkanda. Ama belki de elinde olmayanı istememek Jane Austen'ın doğasında vardı. Yeteneği ve bulunduğu ortam birbiriyle tamamen uyuşuyordu. Ama aynı şeyin Charlotte Bronte için geçerli olduğundan kuşkuluyum, dedim, Jane Eyre'i açıp Gurur ve Önyargı'nın yanına koyarken.*

Bu açıdan Woolf, Austen'a mı yoksa Charlotte Bronte'ye mi daha çok

* Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 74-75.

benzerdi? Eğer ataerkil düzene karşı kehanette bulunan öfkesiyle *Üç Gine*'yi okursak, Woolf'un zihninin bütün engelleri aştığına karar verdiğimizi pek söyleyemeyiz. Ancak *Dalgalar* ve *Perde Arası*'nı okuduğumuzda ise yeteneğinin ve şartlarının birbiriyle tamamen uyuştuğu sonucuna varabiliriz. Biri mevcut eleştiri perilerinin öncüsü, diğeri şimdiye kadar yaşamış bütün kadın yazarlardan daha seçkin bir yazar olan iki Woolf mu vardır? *Kendine Ait Bir Oda*'da derin kırılmalar olmasına rağmen bence bu doğru değildir. Pater ve Nietzsche gibi Woolf da en iyi şekilde bir apokaliptik estetikçi olarak tanımlanabilir. Onlar için insan varlığı ve dünya sadece estetik bir olgu olarak meşrudur. Emerson, Nietzsche, Pater ya da herhangi bir yazar kadar, Virginia Woolf da benlik bilincini tarihsel şartlanmaya katmayı reddeder. Bu tarih, erkeklerin kadınları sonsuz bir şekilde sömürmesinin tarihi de olsa durum böyledir. Ona göre kendi benlikleri, en az *Orlando* ve *Mrs. Dalloway* kadar kendi eseridir. Ve onun edebiyat eleştirisinin yakın takipçileri, Woolf'un romanları, şiirleri ya da Shakespeare'in eserlerini "kültürel sermaye" ya da burjuva mistifikasyonu olarak görmediğini öğrenir. Pater ya da Freud'dan daha fazla dini inancı olmayan Woolf, kendi estetizmini uç noktalarına, pragmatik nihilizmin ve intiharın olumsuzluğuna kadar takip eder. Ama o, yolculuğun sonundan çok romansına değer vermiştir ve hayatındaki en iyi şeylerin okumaları, yazdıkları ve arkadaşlarıyla sohbetleri olduğunu düşünmüştür.

Bir daha Austen, George Eliot ve Woolf kadar özgün ve mükemmel yazarlarımız ya da Dickinson gibi olağanüstü ve zeki bir şairimiz olacak mı? Woolf'un, ölümünden yarım asır sonra kadın romancılar ve eleştirmenler arasında hâlâ bir rakibi yoktur ama arkasından gelenler onun öngördüğü özgürlüklerden yararlanırlar. Woolf'un belirttiği gibi eğer Shakespeare'in bir kızkardeşi olmuş olsaydı, bu iki yüz yıl önce yazılarını yazmış olan Austen olurdu. Büyük edebiyat ürünlerini ortaya çıkaracak belirli sosyal durumlar ya da bağlamlar yoktur ama bu rahatsız edici gerçeği öğrenmek uzun zaman alacaktır. Bu günlerde anlık başyapıtlarla kuşatılmış bir durumdayız ve birkaç yıl geçtiğinde bunu anlıyoruz. Irkı ya da ideolojisi ne olursa olsun şu anda yaşayan hiçbir kadın romancı estetik itibar açısından Edith Wharton ile ya da Willa Cather ile karşılaştırılamaz. Ne de günümüzde Marianne Moore ya da Elizabeth Bishop seviyesinde bir şairimiz vardır. Hazlitt'in 1814'te belirttiği gibi sanat yenilikçi değildir. Bu alıntıda Hazlitt şöyle der: "Evrensel seçme hakkı prensibi... zevk meselesinde asla uygulanamaz." Woolf da duyarlılıkta Hazlitt'in kız kardeşidir ve onun de-

vasa edebiyat kültürü, günümüzde onun adına çıkılan haçlı seferleriyle çok az şey paylaşır.

İçinde bulunduğumuz bu zamanda, Woolf ile ilgili yazarken herhangi bir denge ya da oran duygusunu sürdürmemiz çok zordur. Joyce'un *Ulysses*'i ve Lawrence'ın *Âşık Kadınlar'ı*, Woolf'un *Deniz Feneri* ya da *Perde Arası* adlı eserleriyle karşılaştırıldığında çok daha üstün başarılardır ama Woolf'un günümüzdeki destekleyicileri bu yargıya karşı çıkarlar. Woolf, lirik bir romancıdır: *Dalgalar* bir romandan çok düzyazı bir şiirdir ve *Orlando*'nun en iyi olduğu yer anlatıyı terk ettiği yerdir. Kuzeni ve biyografisinin yazarı olan Quentin Bell'in tanıklığına göre kendisi ne bir Marksist ne de bir feminist olan Woolf, öncüsü Walter Pater gibi Epikürcü bir materyalisttir. Onun için gerçeklik her yeni algı ve duygu ile titreşir ve canlanır. Fikirler ise onun ayrıcalıklı anlarını sınırlayan gölgelerdir.

Onun feminizmi (eğer böyle adlandırabileceksek) güçlüdür ve kalıcıdır çünkü o, bir fikir ya da fikirler grubu olmaktan çok algılar ve duyguların bir bütünlüğüdür. Bu algılarla ve duygularla tartışmaya girmek yenilgiyi kabul etmek demektir. Onun algıladığı ya da duygularıyla deneyimlediği her şey benim ona karşılık olarak verebileceğim bir cevaptan çok daha organizedir. Onun belagati ve metafor konusundaki ustalığıyla şaşkına dönerek, suratımı buruşturan kısımları yüzünden bile *Üç Gine*'ye karşı koyma gücünü kendimde bulamam. Yüzyılımızda belki de sadece Freud, bir düzyazı biçemcisi olarak Woolf'un rakibi olabilir. *Kendine Ait Bir Oda*'nın, okuyucusu üzerinde bir amacı vardır, *Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları* da böyle bir eserdir ancak okuyucunun bu amacın farkında olması, Freud ya da Woolf'un tartışmalı mükemmelliğinin etkisi altındayken, onu ikna olmaktan alıkoyamayacaktır. Onlar ikna edici muhteşemliğin iki çok farklı modelleridir: Freud, sizin karşı çıkışlarınızı önceden hisseder ve en azından onlara cevap veriyormuş gibi yapar. Woolf ise güçlü bir şekilde, onun fikrine karşı çıkışınızın bir algılama sorunu yüzünden olduğunu ima eder.

Kendine Ait Bir Oda'yı ya da *Üç Gine*'yi her okuduğumda, bu eserlerin "politik kuram"ın örnekleri olarak okunması karşısında hayrete düşüyorum. Bunu, Woolf'un eserlerini neredeyse dini eserler olarak kabul eden edebiyatsever feministler yarattı. Belki Woolf, bundan memnuniyet duyardı ama bu pek olası görünmüyor. Sadece politikanın anlamını ikna edici bir şekilde yeniden tanımlayıp bunu "akademik politikaya" indirgediğimizde, bu eserleri böyle sınıflandırabiliriz. Ama Woolf bir akademisyen değildir,

bugün de hayatta olsaydı akademisyen olmazdı. Kafka ne kadar kafir bir teologsa Woolf da ancak o kadar radikal bir siyaset kuramcısıdır. Onlar yazardır ve başka anlaşmaları yoktur. Onların sunduğu hazlar, zor hazlardır ve kategorik yargılara indirgenemezler. Kafka'nın "yıkılmazlık" etrafında dönen aforizmaları beni çok etkiler ama "yıkılmaz" olanın yoruma direnmesi, artık yorumlanması gereken şey olmuştur. *Kendine Ait Bir Oda*'da en çok yorum gerektiren şey, John Burt'ün 1982'de ifade ettiği gibi "onun birbirine uymayan düşünce tarzlarıdır."

Burt, kitabın hem merkezi bir feminist argümanı (ataerkil sistem, kendi yetersiz özgüvenini güçlendirmek için kadınları ekonomik ve sosyal yönlerden sömürür) hem de Romantik bir alt-argümanı olduğunu göstermiştir. Bu alt-argüman bize kadınları erkek narsisizminin aynası olarak değil, Woolf'un dediği gibi "sadece karşı cinsin bahşedeceği yeteneğin içinde olan yaratıcı gücün yenilenmesi" olarak sunar. Woolf, bu yeteneğin kaybolduğunu ekler ama bu ataerkil sistemin kısıtlamalarından dolayı değildir. Buradaki kötü adam, Birinci Dünya Savaşı'dır. Peki öyleyse kitabın argümanına ne olmuştur? Viktorya Dönemi'nde yaşayan eski kötü günler miydi yoksa eski iyi günler mi?

Burt'ün özeti bana gayet saygıdeğer bir şekilde adil görünür:

> *Kendine Ait Bir Oda*'nın iki argümanı birbiriyle bağdaşmaz ve onları bir araya getirmek için gösterilen her çaba da özel bir dilekte bulunmanın ötesine gitmez. Ancak *Kendine Ait Bir Oda*, bir argüman değildir, Woolf'un kitabın ilk sayfalarında belirttiği gibi bir zihnin, yaşadığı dünyayı anlamaya çalışmasının bir portresidir.

Woolf sadece Pater ve Nietzsche'nin kabullendiği kadar kabullenir: Dünya estetik açıdan yeniden ve yeniden tasarlanır. Eğer *Kendine Ait Bir Oda* karakteristik bir Woolf eseri ise (ki öyledir) en az *Dalgalar* kadar bir düzyazı şiirdir ve en az *Orlando* kadar ütopik bir fantezidir. Bu eseri "kültürel eleştiri" ya da "politik kuram" olarak okumak sadece estetik kaygıları tamamen bir kenara atmış olanlar için ya da okumanın hazzını, kadınlar ve erkekler, sosyal sınıflar, dinler ve ırklar arasındaki savaşların bittiği başka bir zamana ve mekâna saklayanlar için mümkündür. Woolf'un kendisi böyle bir şey söylememiştir; o, bir romancı ve edebiyat eleştirmeni olarak duyarlılığını geliştirmiştir. Onun duyarlılığı, komedi için de güçlü bir eğilim barındırır. Woolf'u bir siyaset kuramcısı ve kültürel eleştirmen olarak

ciddi bir şekilde analiz etmek çok da Woolfvari bir yaklaşım olmayacaktır.

Açıkçası bu, edebi çalışmalar için garip bir zamandır: D.H. Lawrence, *The Crown* denemelerinde, Meksika romanı *Kanatlı Yılan*'da ve bir diğer faşist romanı Avusturalyalı *Kanguru* adlı eserinde aslında oldukça garip bir siyaset kuramcısıdır. Hiç kimse *Gökkuşağı* ve *Âşık Kadınlar*'ın yazarı olan Lawrence'ın yerine politik Lawrence'ı ya da biraz daha ilginç olan ahlakçı Lawrence'ı koymak istemez. Ancak günümüzde Woolf, *Mrs. Dalloway* ve *Deniz Feneri*'nin yazarı olmaktan çok *Kendine Ait Bir Oda*'nın yazarı olarak tartışılır. *Orlando*'nun günümüzdeki ünü neredeyse tamamen kadın kahramanın cinsel dönüşümü ile ilişkilidir ve kitaptaki en önemli şeyler olan komedi, karakterizasyon ve İngiliz edebiyatının başlıca dönemlerine duyulan yoğun sevgiyle ilgili değildir. Woolf gibi, her şeyi olağanüstü okuma sevgisi üzerine merkezlemiş başka güçlü bir yazar düşünemiyorum.

Onun dini (ancak din kelimesini kullanmak buraya uygun düşer) Paterci estetiktir, sanata tapmaktır. Bu kaybolmakta olan inancın bir müridi olarak ben de Woolf'un romanlarına ve eleştirilerine bağlıyım ve bu yüzden onun feminist takipçilerine karşı çıkmak istiyorum çünkü bence onlar öncülerini yanlış anladılar. Woolf, kesinlikle onların hakları için savaşmalarını isterdi fakat bunu yaparken akademik sahte-Marksistler, Fransız yarı filozoflar ve bütün entelektüel standartların çokkültürcü karşıtlarıyla birlik olup estetiği değersizleştirmelerini istemezdi. Kendine ait bir odadan kastı kendine ait bir akademik bölüm değildi. Sterne ve Austen'a layık romanlar yazarak ona öykünebilecekleri, Hazlitt ve Pater'e denk eleştiriler yazabilecekleri bir bağlamdan söz ediyordu. Sir Thomas Browne'ın düzyazı eserlerinin hayranı olan Woolf, onun adına yazan ve ders verenlerin manifestolarıyla karşılaşsaydı, çok derin bir acı duyardı. Woolf'un kendisi de, bu yüksek estetlerin sonuncusu olarak, edebiyatta güzel olanı sadece kozmetik sanayinin farklı bir versiyonu olarak gören vicdansız püritenler tarafından yutulmuştur.

Özellikle *Dalgalar* romanında ruhunun izlerini gördüğümüz Shelley için Woolf şöyle der: "Onun kavgası her ne kadar cesurca olsa da, modası geçmiş ve bu yüzden biraz komik canavarlarladır." Aynısı Woolf'un kavgası için de geçerlidir: Savaştığı Edwardian ve Georgian ataerkiller şimdi nerdedir? Milenyuma yaklaşırken ataerkilliğin canavarları bizi terk etti ama feminist eleştirmenler onları canlandırmaya çalışıp dururlar. Ancak Shelley'nin muhteşemliği, Woolf'un haklı olarak dikkat çektiği üzere "bir oluş durumu" gibi devam etmiştir. Lirik şair gibi lirik romancı da şimdi bazı olağandışı oluş anlarının yeniden yaratıcısı olarak kalmaya devam

eder: "saf sakinliğin, yoğun ve esintisiz dinginliğin bir alanı."

Woolf'un bu alana ulaşma arayışı Shelleyci olmaktan çok Paterci'ydi çünkü bu alandaki erotik öğe oldukça azaltılmıştır. Her ne kadar ironik bir başlığı olan *Yaşamın Zaferi* adlı ölüm şiirinde şeytani bir hal alsa da, Shelley'de heteroseksüel birleşme imgesi daima var olmuştur. Woolf, Patercidir ya da geç Romantiktir ve onda erotik güdü büyük ölçüde estetizme dönüşmüştür. Onun feminizmini estetizminden ayıramayız; belki de onun gerçekte metaforik bir duruş olan "düşüncede feminizm"inden söz etmeyi öğrenmemiz gerekir. Onun aradığı özgürlük, hem ileri görüşlü hem de pragmatiktir ve çağdaş Amerikan terimleriyle ifade edilmesi çok güç olan idealize bir Bloomsbury'ye dayanır.

1946 sonbaharında ilk kez okuduğum *Orlando* romanının Penguin American baskısının arka kapağında şöyle yazar: "Hiçbir yazar, daha şanslı bir ortama doğmamıştır." Feminist takipçileri gibi Woolf'un kendisi de bu yargıyı kabul etmezdi fakat yine de bu sözlerde önemli bir hakikat vardır. Babasının evinden John Ruskin, Thomas Hardy, George Meredith ve Robert Louis Stevenson gibi insanların geçmiş olması, akrabaları arasında Darwinlerin, Stracheylerin olması onun gelişmesine ket vuracak unsurlar değildi. Her ne kadar aksini iddia ettiyse de Virginia Stephen, Cambridge'de ya da Oxford'da yaşasaydı çok daha sık ve yoğun bunalımlar yaşardı. Babasının kütüphanesinde, Walter Pater'ın kız kardeşi gibi işinin ehli öğretmenlerden de edebiyat eğitimi alamazdı.

Babası Leslie Stephen, onun kırgınlıkla resmettiği gibi ataerkil bir canavar değildi ama günümüz feminist eleştirmenlerini okuyarak bunu bilmemiz çok güçtür. Onların da, Woolf gibi, babasının bir filozof olarak başarısızlığını bir türlü aşamamış bencil ve yalnız bir egoist olduğunu düşündüklerinin farkındayım. Woolf için Leslie Stephen, *Deniz Feneri*'ndeki Mr. Ramsay'dır: kendi çocuklarına bir babadan çok bir dede olmuş son Viktorya dönemi insanı. Ancak Leslie Stephen'ın kızından farklılığı, Woolf'un estetizmine karşı onun emprizmi ve ahlakçılığıdır. O, aslında estetik bir duruşu şiddetle reddeder ve estetizmin büyük ustası Pater için de derin bir nefret duyar.

Babasına karşı bir tepki olarak Woolf'un estetizmi ve feminizmi (eğer böyle adlandırabilirsek) öylesine birbirleriyle kaynaşmıştır ki artık ayırt etmek imkânsız hale gelmiştir. Belki de bugünlerde, Woolf'un takipçilerinin, onun tamamen edebi olan kültürünü bir politik *Kulturkampf* haline dönüştürdüklerini düşünmek için ironik bir bakış açısı en iyisidir. Bu dönüşüm

işe yaramaz çünkü Woolf'un en hakiki kehaneti, Woolf'un istemediği bir şeydi. Başka hiçbir 20. yüzyıl romancısı bize kültürümüzün, şimdiye kadar çürütülmemiş bir ideolojinin yokluğunda, edebi bir kültür olarak kalmaya mahkûm olduğunu bu denli açık bir şekilde göstermez. Din, bilim, felsefe, politika, sosyal akımlar: bunlar kanlı canlı kuşlar mıdır yoksa içleri doldurulup rafa konulmuş kuşlar mı? Kavramsal değerlerimiz bizi terk edince biliş, algı ve duyunun birbirinden tam olarak ayrılamadığı edebiyata geri döneriz. Estetikten kaçış, toplumumuzun kendi ikileminin, başka bir Teolojik Çağ'a sürüklenişinin, bilinçaltında ama amaçlı olarak unutmasının farklı bir belirtisidir. Woolf zaman zaman bazı şeyleri bastırmış olsa da, estetik duyarlılığını hiçbir zaman bastırmamıştır.

Kitapların, mutlaka başka kitaplar hakkında olduğu ve deneyimi sadece başka bir kitapmış gibi ele alarak temsil edebildikleri, sınırlı ama doğru bir hakikattir. Bazı eserler sınırlamayı tamamen aşarlar, *Don Quijote* bunlardan biridir ve Woolf'un *Orlando* adlı eseri ise bir diğeridir. Don Quijote ve Orlando harika okuyuculardır ve başka takıntılı okuyucuların, Cervantes ve Woolf'un sözcüleridir. Orlando, Woolf'un bir zamanlar âşık olduğu Vita Sackville-West model alınarak yaratılmıştşr. Ancak Sackville-West iyi bir bahçıvan ama kötü bir yazardı ve pek de Woolf'un dehasına uygun bir okuyucu değildi. Bir aristokrat, bir âşık hatta bir yazar olarak Orlando, Virginia değil Vita'dır. Shakespeare'den Thomas Hardy'ye kadar İngiliz edebiyatına eleştirel bir bilinç olarak giriş yapan Orlando sıradan olmayan sıradan okuyucudur. O, kendi kitabının yazarıdır.

Don Quijote'den bu yana bütün romanlar kendileri farkında olmasa da Cervantes'in evrensel başyapıtını yeniden yazarlar. Woolf'un Cervantes'ten söz ettiğini hatırlamıyorum ama bunun önemi yoktur çünkü Orlando, Kişotik bir karakterdir ve Woolf'un kendisi de öyledir. *Orlando*'yu *Don Quijote* ile karşılaştırmak, *Orlando* için pek de adil olmaz. Woolf'un Sackville-West'e yazdığı bir aşk mektubu olarak her ne kadar hırslı ve iyi yazılmış olsa da *Orlando*, böyle bir karşılaştırmada mahvolur. Don Quijote, Falstaff gibi, sonsuz derin düşüncelere kendini kaptırır ama Orlando öyle değildir. Ancak Woolf'u Cervantes ile yan yana getirmek her iki kitabın da Huizinga'nın oyun düzenine ait olduğunu görmek açısından faydalıdır. *Orlando*'nun ironileri Kişot tarzındadır: Organize oyunculuğun hem sosyal hem de doğal gerçekliği yarattığı eleştirisini takip ederler. Woolf ve Cervantes'de, Orlando ve Don Quijote'de "organize oyunculuk" iyi okuma sanatının bir diğer adıdır ya da Woolf'un durumunda "feminizm"in başka bir ismidir. Orlan-

do aniden kadın olan genç bir erkektir. O, aynı zamanda pragmatik olarak ölümsüz bir Elizabeth dönemi aristokratıdır ama bunun üstünde cinsiyet değişiminin üstünde durulduğu kadar durulmaz. Orlando'yla karşılaştığımızda on altı yaşındadır ve onu bir kadın olarak bıraktığımızda ise otuz altı yaşındadır ancak bu yirmi yıllık edebi biyografi, edebiyat tarihinin üç yüzyıldan fazla bir kısmını kapsar. Oyunun düzeni sürdüğü sürece zamana üstün gelir ve sıkıntı çekmeden devam eder. Belki de bu, kitabın tek kusurunun, sonunda fazlasıyla mutlu bitmesinin bir nedenidir.

Orlando'da aşk, daima okuma aşkıdır. Bu, bir erkek ya da kadın için duyulan aşk olarak görülse bile böyledir. Birincil rolünde Orlando, bir okur olarak Virginia'dır:

> Onda kitap sevgisi çok erken başlamıştı. Çocukluğunda bazen geceyarısı bir sayfanın başına geçmiş okurken yakalanırdı. Meşalesini elinden aldılar ve ateşböceği besleyip onları kullandı. Ateşböceklerini elinden aldılar ve bir çırayla az kalsın evi yakacaktı. Konuyu bir fındık kabuğuna sığdırıp, buruşmuş ipeği ve onun bütün çağrışımlarını açmayı romancıya bırakarak kısaca söyleyecek olursak, edebiyat aşkına tutulmuş bir beyzadeydi o.*

Orlando, Woolf gibi (ve Vita Sackville-West'in tersine) erotik gerçekliğin yerine bir hayaleti koyan insanlardandır. Onun, biri uzak ihtimali olan Rus prensesi Sasha'ya ve diğeri daha da absürd denizci kaptanı Marmaduke Bothrop Shelmerdine'e olan tutkusu solipsist yansımalar olarak düşünülebilir: gerçekte *Orlando*'da sadece bir karakter vardır. Virginia Woolf'un okuma aşkı onun hem erotik dürtüsü hem de seküler teolojisiydi. Kitap ne kadar güzel olsa da, *Orlando*'da hiçbir şey, The Second Common Reader içindeki son yazıya, kitabın sonundaki "Bir Kitabı Nasıl Okumak Gerekir"e denk olamaz:

> Ama kim, ne kadar arzulanır olsa da bir sona ulaşmak için okur? Uğraşlarımızdan bazıları kendi içinde iyidir ve bazıları da nihai değil midir? Ve bu da onlardan biri değil midir? En azından ben bazen şunu hayal ettim. Kıyamet günü geldiğinde büyük fatihler, avukatlar ve devlet adamları mükâfatlarını almak için geldiklerinde—taçlarını, defne dallarını, mermere yazılmış isimlerini almak için geldiklerinde—Tanrı, Peter'a dönecek ve bizi kolumuzun altında kitaplarla gelirken görünce biraz da kıskançlıkla şöyle diyecek: "Bak, bunların mükâfata ihtiyacı yok. Burada onlara verebileceğim bir şey

* Virginia Woolf, *Orlando*, çev. Seniha Akar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 55-56.

işe yaramaz çünkü Woolf'un en hakiki kehaneti, Woolf'un istemediği bir şeydi. Başka hiçbir 20. yüzyıl romancısı bize kültürümüzün, şimdiye kadar çürütülmemiş bir ideolojinin yokluğunda, edebi bir kültür olarak kalmaya mahkûm olduğunu bu denli açık bir şekilde göstermez. Din, bilim, felsefe, politika, sosyal akımlar: bunlar kanlı canlı kuşlar mıdır yoksa içleri doldurulup rafa konulmuş kuşlar mı? Kavramsal değerlerimiz bizi terk edince biliş, algı ve duyunun birbirinden tam olarak ayrılamadığı edebiyata geri döneriz. Estetikten kaçış, toplumumuzun kendi ikileminin, başka bir Teolojik Çağ'a sürüklenişinin, bilinçaltında ama amaçlı olarak unutmasının farklı bir belirtisidir. Woolf zaman zaman bazı şeyleri bastırmış olsa da, estetik duyarlılığını hiçbir zaman bastırmamıştır.

Kitapların, mutlaka başka kitaplar hakkında olduğu ve deneyimi sadece başka bir kitapmış gibi ele alarak temsil edebildikleri, sınırlı ama doğru bir hakikattir. Bazı eserler sınırlamayı tamamen aşarlar, *Don Quijote* bunlardan biridir ve Woolf'un *Orlando* adlı eseri ise bir diğeridir. Don Quijote ve Orlando harika okuyuculardır ve başka takıntılı okuyucuların, Cervantes ve Woolf'un sözcüleridir. Orlando, Woolf'un bir zamanlar âşık olduğu Vita Sackville-West model alınarak yaratılmıştşr. Ancak Sackville-West iyi bir bahçıvan ama kötü bir yazardı ve pek de Woolf'un dehasına uygun bir okuyucu değildi. Bir aristokrat, bir âşık hatta bir yazar olarak Orlando, Virginia değil Vita'dır. Shakespeare'den Thomas Hardy'ye kadar İngiliz edebiyatına eleştirel bir bilinç olarak giriş yapan Orlando sıradan olmayan sıradan okuyucudur. O, kendi kitabının yazarıdır.

Don Quijote'den bu yana bütün romanlar kendileri farkında olmasa da Cervantes'in evrensel başyapıtını yeniden yazarlar. Woolf'un Cervantes'ten söz ettiğini hatırlamıyorum ama bunun önemi yoktur çünkü Orlando, Kişotik bir karakterdir ve Woolf'un kendisi de öyledir. *Orlando*'yu *Don Quijote* ile karşılaştırmak, *Orlando* için pek de adil olmaz. Woolf'un Sackville-West'e yazdığı bir aşk mektubu olarak her ne kadar hırslı ve iyi yazılmış olsa da *Orlando*, böyle bir karşılaştırmada mahvolur. Don Quijote, Falstaff gibi, sonsuz derin düşüncelere kendini kaptırır ama Orlando öyle değildir. Ancak Woolf'u Cervantes ile yan yana getirmek her iki kitabın da Huizinga'nın oyun düzenine ait olduğunu görmek açısından faydalıdır. *Orlando*'nun ironileri Kişot tarzındadır: Organize oyunculuğun hem sosyal hem de doğal gerçekliği yarattığı eleştirisini takip ederler. Woolf ve Cervantes'de, Orlando ve Don Quijote'de "organize oyunculuk" iyi okuma sanatının bir diğer adıdır ya da Woolf'un durumunda "feminizm"in başka bir ismidir. Orlan-

do aniden kadın olan genç bir erkektir. O, aynı zamanda pragmatik olarak ölümsüz bir Elizabeth dönemi aristokratıdır ama bunun üstünde cinsiyet değişiminin üstünde durulduğu kadar durulmaz. Orlando'yla karşılaştığımızda on altı yaşındadır ve onu bir kadın olarak bıraktığımızda ise otuz altı yaşındadır ancak bu yirmi yıllık edebi biyografi, edebiyat tarihinin üç yüzyıldan fazla bir kısmını kapsar. Oyunun düzeni sürdüğü sürece zamana üstün gelir ve sıkıntı çekmeden devam eder. Belki de bu, kitabın tek kusurunun, sonunda fazlasıyla mutlu bitmesinin bir nedenidir.

Orlando'da aşk, daima okuma aşkıdır. Bu, bir erkek ya da kadın için duyulan aşk olarak görülse bile böyledir. Birincil rolünde Orlando, bir okur olarak Virginia'dır:

> Onda kitap sevgisi çok erken başlamıştı. Çocukluğunda bazen geceyarısı bir sayfanın başına geçmiş okurken yakalanırdı. Meşalesini elinden aldılar ve ateşböceği besleyip onları kullandı. Ateşböceklerini elinden aldılar ve bir çırayla az kalsın evi yakacaktı. Konuyu bir fındık kabuğuna sığdırıp, buruşmuş ipeği ve onun bütün çağrışımlarını açmayı romancıya bırakarak kısaca söyleyecek olursak, edebiyat aşkına tutulmuş bir beyzadeydi o.*

Orlando, Woolf gibi (ve Vita Sackville-West'in tersine) erotik gerçekliğin yerine bir hayaleti koyan insanlardandır. Onun, biri uzak ihtimali olan Rus prensesi Sasha'ya ve diğeri daha da absürd denizci kaptanı Marmaduke Bothrop Shelmerdine'e olan tutkusu solipsist yansımalar olarak düşünülebilir: gerçekte *Orlando*'da sadece bir karakter vardır. Virginia Woolf'un okuma aşkı onun hem erotik dürtüsü hem de seküler teolojisiydi. Kitap ne kadar güzel olsa da, *Orlando*'da hiçbir şey, The Second Common Reader içindeki son yazıya, kitabın sonundaki "Bir Kitabı Nasıl Okumak Gerekir"e denk olamaz:

> Ama kim, ne kadar arzulanır olsa da bir sona ulaşmak için okur? Uğraşlarımızdan bazıları kendi içinde iyidir ve bazıları da nihai değil midir? Ve bu da onlardan biri değil midir? En azından ben bazen şunu hayal ettim. Kıyamet günü geldiğinde büyük fatihler, avukatlar ve devlet adamları mükâfatlarını almak için geldiklerinde—taçlarını, defne dallarını, mermere yazılmış isimlerini almak için geldiklerinde—Tanrı, Peter'a dönecek ve bizi kolumuzun altında kitaplarla gelirken görünce biraz da kıskançlıkla şöyle diyecek: "Bak, bunların mükâfata ihtiyacı yok. Burada onlara verebileceğim bir şey

* Virginia Woolf, *Orlando*, çev. Seniha Akar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 55-56.

yok. Onlar okumayı sevmişler."

İlk üç cümle, çocukluğumda bu satırları okuduğumdan beri benim düsturum haline geldi ve şimdi de bunu kendime ve bulabildiğim herkese uyguluyorum. Bu cümleler okumanın, başkaları üstüne güç kazanmak için değil, sonu olan bir haz için, zor ve hakiki bir haz için olduğunu söylerler. Woolf'un masumiyeti, Blake'inki gibi organize bir masumiyettir ve onun okuma anlayışı masumane okuma miti değil Shakespeare'in, Woolf da dahil olmak üzere okuyucularına ögrettiği tarafsızlıktır. Woolf'un mesellerinde cennet, sıradan okuyucunun kutsanmışlığına denk bir mükâfat bahşetmez. Nihayetinde, Shakespeare'in tarafsızlık hazzından başka kanonsallık testi yoktur ve bu duruşu, Hamlet'in beşinci perdesinde ve Shakespeare'in sonelerinde görürüz.

Woolf'un *Orlando*'dan daha iyi eserleri vardır ama tarafsız okuma hazzına yazılmış bu erotik ilahi, diğer eserlerinden çok daha fazla kendisine yakındır. Çifte cinselliğin bu hikâyesi, ister Woolf'ta, ister Shakespeare'de ya da Woolf'un eleştirel babası Walter Pater'da olsun, bu hazzın içinde önemlidir. Cinsel endişe, okumanın derin hazzını engeller ve Woolf için, Sackville-West'e duyduğu aşk da dahil olmak üzere, cinsel endişe hiç de uzak değildir. Woolf için, Whitman'da olduğu gibi, homo-erotizm doğal bir durum olsa da solipsistik yoğunluk ile büyük ölçüde engellenir. Whitman'ın "başka birine dokunmaktan fazlasına dayanamam" sözüne Woolf da katılırdı. Orlando'nun Sasha'ya ya da kaptana olan tutkusuna inanmayız ama onun Shakespeare'e, Alexander Pope'a ve yeni bir edebi eser ihtimaline olan tutkusuna ikna oluruz. Belki de *Orlando*, şimdiye kadar yazılmış en uzun aşk mektubu olabilir ama bu aşk mektubu Woolf tarafından, kendisine yazılmıştır. Üstü kapalı bir şekilde kitap Woolf'un bir okuyucu ve bir yazar olarak olağanüstü gücünü över. Woolf'un hak ettiği sağlıklı bir özgüven, onun en coşkulu romanında uygun bir çıkış yolu bulur.

Orlando bir züppe midir? Günümüzde buna "kültürel elitist" diyebiliriz ama Woolf'un 1920 yılında bir Bloomsbury toplantısında okuduğu "Ben bir züppe miyim?" adlı içten bir konuşması vardı. Kendi kendisiyle dalga geçebilmesi aslında bu suçlamayı ortadan kaldırır. Bu konuşmasında Stephen ailesini karakterize ederken "entelektüel bir aile, kitabi bir anlamda soylu doğmuş bir aile" olarak bahseder. Orlando'nun ailesi şüphesiz entelektüel bir aile değildir ama Orlando'yu, "kitabi bir anlamda soylu doğmuş" ifadesi kadar açıklayıcı bir şekilde tanımlayan başka bir ifade yoktur. Kitabi anlamda olan şey kitaptır; *Orlando*'da bir alt olay örgüsü aramaya gerek yok-

tur; bu hikâyede gizli bir anne-kız ilişkisi falan yoktur. Orlando'nun okuma aşkı, bir kadına dönüştükten sonra da değişmez. Dişi Orlando'nun estetizmi mükemmel bir şekilde saldırgan ve post-Hıristiyan hale gelir:

> Demek şairinki onların en yücesi, diye sürdürdü. Onun sözcükleri başkalarının erişemediği yerlere erişir. Shakespeare'in saçma sapan bir şarkısının yoksullarla kötülere dünyanın bütün vaizlerinden ve hayırseverlerinden daha çok yararı dokunmuştur.*

Bu son cümle tartışmalı olsa da, Woolf söylediğinin arkasında tutkuyla ve mizahla durur. Bu cümleyi şu anki durumumuza uydurmak için biraz değiştirirsek nasıl olur: Shakespeare'in küçücük bir şiiri, yoksullar ve kötü durumda olanlar için dünyanın bütün Marksistlerinden ve feministlerinden çok daha fazlasını yapmıştır.

Orlando, bir polemik değildir, kültürel çöküşün bir ağıta dönüştürdüğü bir kutlamadır. Woolf'un günlüklerinde belirttiği gibi şiirin "yarı şaka yarı ciddi" bir savunmasıdır. Çok uzun sürmüş olan bu şaka kendi başına edebi bir türdür, Cervantes'e rakip olacak bir ustası olmayan edebi bir türdür. Don Quijote, Orlando'ya oranla çok daha engindir ama Don Quijote, Falstaff'ın Shakespeare'den kurtulduğu gibi Cervantes'den kaçamaz. Orlando ise, kitabın oldukça zayıf sonuç bölümü dışında, Woolf'tan uzaklaşır. Orlando okuyucu için ne Vita ne de Virginia'dır. O, edebiyata âşık olma estetik duruşunun kişileştirilmesidir. Çok yakında böyle bir tutku eski moda, geçmişte kalmış gibi görünebilir ama Orlando bu tutkunun bir anıtı olarak yaşayacaktır. Bunu Woolf istemiştir: "Gerçekten de çok zor bir iştir—bu zamanı tutma işi—hiçbir şey onun düzenini sanatla bağlantı kurmak kadar bozamaz; belki de Orlando'ya alışveriş listesini kaybettiren şey de onun şiire duyduğu aşktı."

Zamanı tutma, Sterne'de olduğu gibi hayal gücüne zıt bir şeydir ve kitabın sonunda şu soruyu sormamız beklenmez: Orlando ölebilir mi? Bu kitapta, bu gerçeklikten tatile çıkışta, her şey şamanistiktir ve merkezi bilinç ölümsüz bir şiire örnektir. Fakat bu ne olabilir? Roman, şiiri bir sesin bir sese cevap vermesi olarak tanımlar ancak Woolf ikinci sesin ölümün sesi olduğunu vurgulamaktan kaçınır. Kendini bir yazar olarak şımartmaya kararlı olan Woolf, hikâyesinden her türlü endişe olasılığını uzaklaştırır. Ama endişe olmadan şiir nasıl olur onu bilmez. Biz de bilmeyiz. *Orlando* romanı boyunca Shakespeare'in varlığı hissedilir ve bunun roman için bir problem

* A.g.e., s. 118.

yaratmadan nasıl gerçekleştiğini merak ederiz. Bu, bir otorite olarak karşı durulması gereken bir şeydir çünkü kitapta edebi otoritenin dışında her çeşit otorite sorgulanır ya da alay konusu edilir. Shakespeare'in şiirsel otoritesiyle ilgili olarak Woolf'un endişesi *Perde Arası* adlı eserinde ele alınmışken *Orlando*'da bundan kaçınılmıştır. Ancak bu kaçınma, romanda şamanizm olarak adlandırdığım şeye aittir; şiir dininin, duygu ve algının her şeyin üstünde yüceltilmesinin kanıtı olan eserde, her şeyin iyi işlemesi gibi bu kaçınma da işe yarar.

Woolf'ta kendine özgü olan, en iyi eserlerinin zamana karşı koymuş tuhaflığı, edebi özelliklerin şaşırtıcı bir şekilde en kanonsal olanının bir başka örneğidir. Orlando, edebi zafer için arayışı aşmakta Woolf'a benzemez ama Woolf, Sterne'e, Hazlitt'e, Austin'e ve Pater'a katılma arayışından asla vazgeçmezdi. Onun merkezinde estetizm vardır, bu da en zengin haliyle *Kendine Ait Bir Oda*'da Shakespeareci bir tarzda sanatın kendisi doğadır imasıyla gösterilir: "Doğa, en mantıksız ruh halinde zihinlerin duvarlarına silinmez mürekkeple bu büyük yazarların doğruladığı bir önseziyi yazmıştır; bu yazının okunabilmesi için sadece deha ateşine tutulması gerekir."

Pater'de olduğu gibi Woolf için kişilik, sanat ve doğanın en yüksek birleşimidir ve yazarın hayat ve eserlerinin başlıca belirleyicisi olarak olarak toplumu fazlasıyla aşar. *Deniz Feneri*'nin sonunda, Woolf'un sözcüsü ressam Lily Briscoe tuvaline bakar ve bulanık olduğunu görür: "ani bir yoğunlukla, adeta bir anlığına net bir şekilde görmüş gibi, tam merkezine bir çizgi çizer. Oldu, bitmişti. Evet, diye düşündü, müthiş bir yorgunlukla fırçasını bırakırken, kendi vizyonum var."

Belki de günümüzdeki bütün politik duruşlarımızı arkaik bulacağımız, Woolf'un vizyonunun en merkezi haliyle olduğu gibi, yani ayrıcalıklı bir anın coşkusu olarak anlaşılacağı bir zaman gelecektir. Günümüzde "Walter Pater'ın politikası"ndan söz etmek çok garip olur. Virginia Woolf'un da edebi mücadelesinden değil de politikasından söz etmek de aynı şekilde garip olacaktır.

20.

KAFKA: KANONSAL SABIR VE "YIKILMAZLIK"

Eğer yüzyılımızı en iyi temsil eden tek bir yazar seçmek isterseniz kendinizi evsiz barksızlar arasında dolaşırken bulabilirsiniz. Muhtemelen bir 21. yüzyıl olacak ve okuyucular (eğer onlara bizim anladığımız şekilde okuyucu denebilirse) bizim Dante'mizi (Kafka?) ya da Montaigne'imizi (Freud) seçecekler. Bu kitapta ben dokuz modern yazar seçtim: Freud, Proust, Joyce, Kafka, Woolf, Neruda, Beckett, Borges ve Pessoa. Bunların yüzyılımızın en iyileri olduğunu iddia etmiyorum; onlar kendileri için mantıklı bir kanonsal statü ileri sürebileceğimiz diğerlerini de temsilen buradadır.

Neruda ve Pessoa dışında, çağımızın şairleri burada yoktur: Yeats, Rilke, Valery, Trakl, Stevens, Eliot, Montale, Mandelstam, Lorca, Vallejo, Hart Crane ve daha birçoğu. Kendi adıma ben roman ya da oyun yerine şiir okumayı tercih ederim ancak Yeats, Rilke ve Stevens'ın bile çağımızı Proust, Joyce ve Kafka kadar bütüncül bir şekilde ifade edemedikleri açıktır. Auden'a göre Kafka zamanımızın ruhudur. Şüphesiz çoğumuz için "Kafkaesk" terimi tekinsiz bir anlam kazanmıştır; belki de Freud'un "tekinsiz" dediği bir zamanlar bize tanıdık fakat bizden yabancılaşmış olan şey için evrensel bir terim haline gelmiştir. Tamamen edebi bir bakış açısından zamanımız, Freud'un çağı olmaktan çok Kafka'nın çağıdır. Freud, kurnazca Shakespeare'i takip ederek bize zihnin haritasını sunmuştur, Kafka ise bize, bu haritayı kendimizi kendimizden korumak için bile kullanamayacağımızı sezdirmiştir.

Bu yüzyılın kanonunda, Kafka'nın merkezi konumunu göstermek için yazdıklarına geniş bir çerçevede bakmamız gerekir çünkü denediği hiçbir edebi tür onun özünü barındırmaz. O, harika bir aforizma yazarıdır ama belirli fragmanlar ve mesel diye adlandırabileceğimiz çok kısa hikâyeler dışında, saf bir hikâye anlatıcısı değildir. Daha uzun anlatıları (*Amerika, Dava, Şato*) eserlerin bütününden çok belirli parçalarında daha iyidir; ve daha uzun hikâyeleri, hatta *Dönüşüm* bile güçlü başlayıp sona doğru zayıflar. Aforizmaları ve meselleri yanında Kafka'nın hayal gücünün en güçlü

olduğu eserler kısa öyküler ya da parçalardır. Bunların arasında "Kömür Kovası Üzerinde," "Taşra Doktoru," "Avcı Gracchus" ve "Çin Seddi" vardır. Günlükleri ise mektuplarına, hatta Milena Jesenka'ya yazdığı mektuplarına tercih edilir. Öğrencisi Philip Roth'un romanlarında bile Franz Kafka kadar katastrofik bir âşık yoktur. Kafka tarafından bir zamanlar "Çağdaş Yahudi endişelerinin Rashi'si" olarak görülen Freud eğer Kafka'nın mektuplarını okumuş ve analiz etmiş olsaydı öcünü almış olurdu çünkü Kafka'nın aşk mektupları, şimdiye kadar yazılmış en endişeli aşk mektuplarıdır. Çağımızın kanonsal edebi dehasının en derin benliğini bilmek için onun her ne kadar boşuna da olsa en nesnel haliyle olup, kişisel olmamayı umduğu yeri anlamamız gerekir.

Bölünmüş ruhtan çok en derin benliği bilmek Kafka'nın bireysel yadsıma tarzıydı; bu, düsturları arasında "Psikoloji, bir daha asla!" ve "Psikoloji sabırsızlıktır" olan bir yazara uygundur. Kafka'ya göre sabırsızlık bütün günahları içine alan tek büyük günahtı. Ama ben yine de en sevdiğim özlü sözü düşünmeden Kafka'yı okuyamam: "Çabuk uyu! Yastıklar bize lazım," Yahudi sabırsızlığının özüdür bu. Yahova, sabırlı bir Tanrı değildir, en azından J yazarına göre öyledir ve belki de Kafka, kendine inanan bir Yeni Kabalacı olarak kendi gizli mucizevi arayışı olan Yahudilerin Tanrısı'nı daha sabırlı biri yapmayı seçmiştir. Gustav Janouch'un *Kafka ile Sohbetler*'inin, Kafka'nın eserlerinde de duyduğumuz vurguları yakalamaktaki ikna ediciliğine rağmen güvenirliği azdır ve bazı insanların Kafka'nın Yahudi gnostizmi dediği şeyi ortaya koyar. Bu, Kafka'dan derin bir şekilde etkilenmiş Gershom Scholem ve Walter Benjamin'de de barizdir. Bu gnostizm, her türlü gnostizm gibi zaman için sabırsızdır ancak Kafka, yazılarında ve konuşmalarında her şeyden çok sabrı salık vermiştir.

Okuyucuları Kafka'dan paradokslar bekler hale gelmiştir ama sabırlı bir gnostizm bir paradokstan fazlasıdır. Tanımı gereği gnosis, hem benliğin içindeki benliğin hem de en derin benlikte kıvılcımı yanmaya devam eden yabancı Tanrı'nın zamandan bağımsız bilgisidir. Sabır, gnosis için pragmatik bir yol olabilir, Kafka için böyle olduğu açıktır ancak her türden gnostizmin yadsıması ile çok da alakalı değildir. Bu ikilem için bir ipucu vardır; Kafka'nın bilme biçimi olarak sabır onu Yeni Kabala'ya ya da dualist yadsımaya götürmez. Gnosis ve gnosizmi alakalandırma eğiliminde olsak da Kafka bu ikisini ayrı tutmuştur. Gnosise "sabır" adını vermiştir, gnostizme ise "olumsuz" adını verdi; birincisi sonsuz derecede yavaşken, ikincisi şaşırtıcı şekilde hızlıdır çünkü Kafka'nın her şeyin ve herkesin kalbinde var

olduğunu bulduğu bir ikiliği kabul eder. Kafkacı "sabır" ise çok daha farklı bir şey bulur:

> Evi terk etmene gerek yok. Masada kal ve dinle. Hatta dinleme, sadece bekle. Hatta bekleme, tamamen sessiz ve yalnız ol. Dünya, maskesini çıkarmak için kendisini sana sunacaktır; başka bir şey yapamaz; parça parça önünde kıvranacaktır.

"Dünyanın zaferi elinden alınmamalıdır," ama Kafka kendisi için bir zafer arayışında değildir. Ancak yenilgiyi de bilmez, "çünkü şimdiye kadar hiçbir şey olmamıştır." Eğer şimdiye kadar hiçbir şey olmadığına inanıyorsan Yahudi geleneğinden daha uzak olamazsın. Yahudi belleği, Freudcu bastırma kavramı gibidir: Her şey zaten olmuştur ve asla yeni bir şey olamaz. Kendi aile romansındaki korkusuna rağmen Kafka adeta "şimdiye kadar hiçbir şey olmamış" gibi yazmaya kararlıdır. Yahudilere göre başlıca olay İbrahim'in Anlaşmasıdır ve Kafka için İbrahim güvenilecek bir figür değildir. Belki de İbrahim'in Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı eserindeki kahraman rolü, Kafka'nın onun hakkında olumsuz düşüncelere kapılmasına neden olmuştur. Bu düşünceler, kesinlikle hem Yahudi hem de Hıristiyan geleneğine zıttır:

> Başka bir İbrahim'i ele alalım. Kurban etmeyi doğru bir şekilde yapmak isteyen ve bütün olayların genelinde doğru bir anlayışa sahip olan ancak kastedilenin kendisi olduğuna, çirkin yaşlı bir adam ve onun çocuğu olan kirli bir genç olduğuna inanamayan bir İbrahim. Hakiki inançtan yoksun değildir, bu inanca sahiptir; eğer kastedilenin kendisi olduğuna inanabilirse kurban etme işini doğru bir ruhla yapardı. İbrahim ve oğlu olarak başladıktan sonra Don Quijote'ye dönüşmekten korkar.
>
> (Clement Greenberg'ün çevirisinden)

Karanlık bir şekilde bu İbrahim, Kafka'nın Don Quijotevari bir öncüsüdür. Edebi etkilenme anlamında, Goethe, Kafka'nın çekindiği İbrahim'di; ruhani anlamda, Yasa ya da pozitif Judaizm, İbrahim'de beden bulmuştur. Kendi Olumsuzu için Yasa'yı terk eden Kafka, dünyayı yanlış yorumlamış bir İbrahim'i de terk etmiştir:

> İbrahim şu yanılgıya düşer: bu dünyanın tekdüzeliğine dayanamaz. Ancak şimdi dünyanın sıradan olmayan bir şekilde çeşitli olduğu bilinir ve bu herhangi bir zamanda bir avuç dünya alınıp yakından bakıldığında doğrulanabilir. Böylece dünyanın tekdüzeliği ile ilgili bu şikayet aslında dünyanın çeşitliliğiyle derinden bir şekilde karışmamasının bir şikayetidir.

Kafka, sanatının ya da hayatının, dünyanın çeşitliliği ile derin bir şekilde karıştığına inanmak için fazla zeki bir ironistti. Onun İbrahim'e karşı alaycı isyanı, kendi benliğine ve onun kaçınmalarına, Yahudilikten, Goethe'den bu yana Almancadaki temel edebi gelenekten kaçınmasına bir tepkidir. Bu kaçınma için Kafka'nın kullandığı söz "sabır"dır ve bir yazar olarak sanatını gerçekleştirmesi için bir hazırlık metaforudur. Bu sanat, aynı seviyedeki diğer yazarların eserlerinden daha çok olmak üzere yorum olasılığı ile diyalektik bir ilişkide varlığını sürdürür. Joyce, tam zıt uçtadır: o, yoruma açıktır ve yardımcı olarak yorumu güçlendirir. Beckett (ki onun Joyce, Proust ve Kafka'yı bir araya getirecek kadar bir dehası ve cüreti vardı) yorum konusunda Proust ya da Joyce'dan çok Kafka'ya benzer; ancak Kafka, *Murphy*, *Molloy* ve *Watt*'ın yazarı için Joyce ve Proust'un olduğundan daha da belirsiz bir gölgeydi.

Eleştiri, her zaman Kafka'nın doğrudan yorum için kurduğu tuzağa, onun kendine özgü yorumlanabilmeden kaçınma tuzağına düşerse, Kafka'ya yenik düşmüş olur. Onun ironi türünde, bize verdiği her figür hem göründüğü gibidir hem de değildir. Geç dönem hikâyelerinden "Bir Köpeğin Araştırmaları"nda güzel bir av köpeği, kendisini kan revan içinde yerde yatan, zavallı bir köpek olan anlatıcıya gösterince hikâye olağanüstü bir dönüm noktasına varır ama biz av köpeğinin kim olduğu ya da neyi temsil ettiğini yorumlayamayız. En azından bir saygıdeğer Kafka yorumcusu, bu güzel av köpeğinin Tanrı olduğunu söyleme cüretini göstermiştir ama Kafka'nın eserinin içindeki diğer bütün ilahi kimlikler gibi bu da başka bir Kafka ironisinin kurbanıdır. Kafka'nın hikâyelerinde ve romanlarında ilahi gücün temsili bir yana imasının bile olmadığını söylemek yerinde olur.

Melek ya da Tanrı maskesi takmış çok sayıda şeytan, esrarengiz hayvan ya da hayvana benzer şey vardır ama Tanrı, her zaman başka bir yerdedir, uçurumun sonunda, uykudadır ya da belki de ölüdür. Neredeyse eşsiz bir dahilikte bir fantazi yazarı olan Kafka, bir romans yazarıdır ve hiçbir şekilde dini bir yazar değildir. Bir Yahudi gnostik ya da Scholem'in ve Benjamin'in hayal gücündeki Kabalist de değildir çünkü ne kendisi için ne de bizim için bir umut taşımaz.

Kafka'da aşkın görünen ne varsa gerçekte alay konusudur ama tekinsiz bir alay, ruhun muhteşem sevimliliğinden ortaya çıkan bir alay etmedir. Flaubert'e taptığı halde Kafka, Emma Bovary'nin yaratıcısından çok daha nazik bir duyarlılığa sahiptir. Yine de onun romanları ve öyküleri, anlattıkları olaylar, tonlamaları ve açmazları açısından neredeyse her zaman katıdır. Korkunç olan şey mutlaka olacaktır. Kafka'nın özü birçok pasajda ifadesini bulur ama bunlardan bir tanesi onun olağanüstü Milena'ya olan ünlü mektubudur. Kafka'nın mektupları genelde acı dolu olsa da onlar yüzyılımızdaki en güzel belagatli mektuplar arasındadır. (Burada Philip Boehm'in çevirisinden yararlanıyorum.)

> Size yazmayalı uzun zaman oldu Frau Milena ve bugün size yazışım da sadece bir kaza eseridir. Aslında, yazmadığım için sizden özür dilemek zorunda değilim, zaten mektuplardan nasıl nefret ettiğimi siz gayet iyi biliyorsunuz. Hayatımdaki bütün talihsizlikler (amacım şikayet etmek değil genel olarak açıklayıcı bir yorum yapmak) diyebilirim ki ya mektuplardan ya da mektup yazma olasılığından ortaya çıktı. İnsanlar beni hiç aldatmadı ama mektuplar daima aldattı (işin doğrusu sadece başka insanların mektupları değil benim kendi mektuplarım da buna dahildir.) Benim durumumda bu üstünde fazla konuşmayacağım özel bir talihsizlik ama aynı zamanda genel bir durum. Mektup yazma olasılığı (tamamen teorik bir açıdan) dünyaya ruhların korkunç bir şekilde dağılması problemini getirdi. Bu gerçekten de hayaletlerle bir ilişkidir, sadece mektup alanın hayaleti ile değil kendi hayaletinle de ilişkiye girmektir. Bu ilişki yazılan mektubun satırları arasında gelişir ve diğerleriyle karşılıklı yazılan satırlarda ilerler ve tanık olur. İnsanların birbirleriyle mektup yoluyla iletişim kurabileceği kimin aklına gelmiş olabilir! Uzakta olan kişiyi insan düşünebilir, yakınında olana dokunabilir... bundan başkası insan gücünün ötesindedir. Ancak mektup yazmak, insanın kendini açgözlülükle bekleyen hayaletler önünde çıplak bırakmasıdır. Kâğıttaki öpücükler hedefine ulaşmaz, aksine yolda hayaletler tarafından yutulur. Bunlarla beslenerek çoğalır hayaletler. İnsanlık bunu hisseder ve

buna karşı mücadele eder. İnsanlar arasındaki hayalet öğesini mümkün olduğunca ortadan kaldırmak ve doğal bir iletişim ve iç huzuru yaratmak için insanlık, tren yolunu, motorlu araçları ve uçağı icat etmiştir. Ama artık işe yaramaz bunlar, belli ki hepsi de çökme anında yapılan icatlardır. Diğer taraf çok daha sakin ve güçlüdür; posta hizmetinden sonra telgraf, telefon ve radyografı icat etmiştir. Hayaletler aç kalmayacaklar ama biz mahvolup gideceğiz.

"Kâğıttaki öpücükler hedefine ulaşmaz, aksine yolda hayaletler tarafından yutulur" ya da "Hayaletler aç kalmayacak ama biz mahvolup gideceğiz" gibi ifadelerden daha belagatli cümleler düşünmek zordur.

Kafka'nın kendi Yahudiliğine karşı tutumu belki de paradoksların en büyüğüdür. Milena'ya mektuplarında Yahudi öz-nefretinin talihsiz izleri vardır ama bunlar açıklanabilir görünür ve en fazla yüzeysel olarak rahatsızlık verir. Sonsuz karmaşık şekillerde, Kafka'nın yazdığı her şey Yahudilerle ilişkisine ve Yahudi geleneğine geri döner. Bunu iyice anlayarak işe başlamak gerekir çünkü bunların çoğunun kaydı tutulmamıştır. Ender bir dehanın dini duyarlılığı nedeniyle Kafka, Tanrı'ya inanmazdı, hatta gnostiklerin sonsuz ölçüde uzak Tanrısına da inanmazdı. Bu inançsızlığı (çağımızdan seçtiğim diğer kanonsal figürler olan) Freud, Woolf, Joyce, Beckett, Proust, Borges, Pessoa ve Neruda ile paylaşır ama hiç kimse bu sekizlide, Kafka'dan etkilenen Beckett'da bile, Kafka'nın ruhani düşüncelerini bulamaz. Kafka'dan önce Almanca yazan başlıca Yahudi yazar olan Heine, Tanrı'nın adının Aristofanes olduğunu söylemiştir. Bu ifadesi, Philip Roth tarafından *Operation Shylock*'ta hayranlık verici bir şekilde kötüye kullanılmıştır. Heine, tereddütlü bir inanandı; Kafka ise inançsızdı, Tanrı'ya hiçbir isim vermedi ama eğer Kafka'nın Mahkemesinin ve Şatosunun bir Tanrısı olsaydı, o Aristofanes olabilirdi.

Kafka, Yahudi olsun ya da olmasın dini, bir yanılgı olarak, görmeyi reddederek Freud'dan ayrılan ama Hıristiyan ya da Yahudi geleneklerinin gerçekliğini teyit etmek için çok geç doğdukları fikrinde Kafka'ya katılan bir grup okuyucu için yazar ve onlara seslenir. Kafka, bir başlangıç mı yoksa bir son mu olduğunu bilmiyordu, biz de bilemeyiz. En yetkin Kafka araştırmacılarından biri olan Ritchie Robertson mantıklı bir şekilde Şato romanının yazarı için "dini imgeler dini dürtünün ifadesi kadar geçerlidir ama bu dürtünün bir yorumu olarak yanıltıcıdır," der. Kafka, bu dürtüyü yorumlamaktan kaçındığı ve yapılmış yorumların hiçbirini de kabul etme-

diği için, okuyucuyu bazen tanıdık imgeleri kullanan, bazen de reddeden temsillerine terk eder. Bu da bize izin verdiği sürece Kafka'nın kendi duruşunun tam olarak ne olduğunu öğrenmemiz bağlamında oldukça önemlidir.

Başlangıç noktasında Robertson ile aynı fikirdeyim: Önemli metinler 1917-18'de yazılmış aforizmalardır ve şimdi *The Blue Octavo Notebooks* (Mavi Oktav Defterleri) adıyla İngilizcede okunabilir (1991'de Ernst Kaiser ve Eithne Wilkins tarafından çevrilmiştir.) Emerson, Kierkegaard ve Kafka kadar güçlü bir aforizma yazarı olan Nietzsche, sürekli olarak aforizma yazınına bağlı kalmayı bir tür çöküş olarak değerlendirmişti. Nietzsche'nin en güçlü eseri *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne* olabilir. Bu eser, üç tane birbirine yakın şekilde tartışılmış denemeden oluşur ve gücünün büyük bir kısmını aforizmalardan alır. Öte yandan *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün rapsodik kurgusu günümüzde okunamaz haldedir. Nietzsche'nin geri kalanı aforizmadır ve böylesi çok da iyidir. Kafka ise bir aforizma yazarı ile meselcinin yüksek derecede özgün bir melezidir ve tuhaf bir şekilde Schopenhauer ve Nietzsche kadar Wittgenstein'a da yakındır. Onların hepsinin arkasında bilgelik yazarı olarak Goethe ile Yahudi kuşkuculuğunu buna eklemiş olan Aristofanik Heine vardır. Ama Kafka'ya kuşkucu, gnostik ya da heretik de olsa Yahudi denmeyecektir. O, kendi söylediği gibi bir Yahudi sonudur ya da başlangıcı, belki de her ikisidir.

Bütün inkâr etmelerine ve mükemmel kaçışlarına rağmen, Kafka, basit bir şekilde Yahudi edebiyatıdır, hatta Freud'dan bile daha fazla öyledir. Bir zamanlar bunun gasp gücüyle ortaya çıktığını düşünmüştüm: Kafka ve Freud, zıt güçler yoluyla Yahudi edebiyatını yeniden tanımlar çünkü geriye dönüp bakıldığında bizim için Yahudi edebiyatı onlardır. Ancak bu görüş, her ne kadar kanonsal olanın aşırılıklarına örnek olsa da Freud ve Kafka'nın Yahudi endişelerini göz ardı eder. Bu iki yazar çağdaş Yahudi endişelerinin Rashi'leri haline gelmiştir. Daha önce belirttiğimiz gibi Freudcu ve Kafkacı yadsıma, gerçeğin önceliğini kabul etmesiyle Hegelci yadsımadan farklıdır. Her ne kadar diyalektik olsa da idealist felsefe, Yahudilerin düz anlama gösterdikleri saygıya uymaz. Fantazi gücüne rağmen Kafka en az Freud ya da Beckett kadar ampiriktir. Yahudi marjinalliği, Kafka'nın bütün eserlerine çok yakındır; en tahmin etmediğimiz yerde, hayvan hikâyelerinde, "Babil Kulesi" diye adlandırılabilecek "Çin Seddi"nde bu vardır.

Kafka'nın tartışılmaz ruhani otoritesinde temelinde Yahudi olan bir şey var mıdır? Kafka'nın ruhani merkezinin "yıkılmazlık" kavramı olduğu ko-

nusunda Ritchie Robertson'a katılıyorum ama ben onu Robertson'dan daha çok kendine özgü ve çağın ruhundan uzak buluyorum. Aşağıda "yıkılmaz olan" ile ilgili önemli aforizmaları vardır:

> İnanmak, kişinin içindeki yıkılmaz unsuru özgür bırakmak demektir, ya da daha doğrusu, yıkılmaz olmaktır, ya da daha doğrusu var olmaktır.
>
> İnsanlık, her ne kadar bu yıkılmaz öğe ve güven tamamen ondan gizli olarak kalsa da kendisinde yıkılmaz bir şeyin kalıcı bir güveni olmadan yaşayamaz. Bu gizli oluşun kendini ifade etme yollarından biri kişisel bir Tanrı'ya inanç yoluyladır.
>
> Yıkılmaz olan birdir: O her bir bireysel insandır ve aynı zamanda herkes için ortaktır. Bu şekilde insanlar arasında var olan bölünmez bir birliktir.
>
> Eğer Cennet'te yıkıldığı düşünülen şey yıkılabilen bir şey idiyse o zaman o nihai değildi; ama eğer yıkılmaz bir şeyse, o zaman biz sahte bir inancın içinde yaşıyoruz

İnanmak var olmaktır çünkü en derin benliğimiz içindeki bir şey yıkılamaz. Ancak inanç bir gereksizliktir çünkü kişisel bir tanrı, bir kişinin yıkılmazlık anlayışı, kendimize rağmen bizi birleştiren bir anlayışın sadece bir metaforudur. Ne de biz yıkılmış ya da pragmatik bir ölümsüzlüğü kaybetmişizdir çünkü özümüzde yıkılmaz olmaya devam ederiz. Bu Schopenhauer'ın yaşama iradesini, Freud'un Eros'u gibi kendinde-şey olarak bir yüceltmesi midir yoksa Kafka daha derin ve kaçamak bir şeye mi işaret etmektedir? Kafka'nın Kabala ile olan oldukça yaygın ilişkisinin izlerini sürerken Robertson, Isaac Luria'nın *tikkun*'unun başka bir versiyonunu bulur. Aşağıdaki Kafka aforizmasında benliğimizin kırık kaplarının onarılması vardır:

> Ruhani dünyanın dışında başka bir şey yoktur; duyular dünyası dediğimiz şey ruhani dünyadaki Kötülük'tür ve bizim Kötülük dediğimiz şey sadece sonsuz evrimimizde bir anın gerekliliğidir.

Bu, Lurianci Kabala ile muhteşem Alman vitalist mistik Meister Eckhart arasında bir yerde dolaşır. Beni şaşırtan şey, *Mavi Oktav Defterleri*'ndeki daha büyük aforizmaların hepsinde hissettiğim süprizdir: Bütün ruhani aracılar içinde Kafka nasıl olur da bu kadar umutlu olabilir? Bu soruya bariz cevap aslında öyle olmadığıdır; bir zamanlar Max Brod'a söylediği gibi Tanrı için çok umut vardır ama bizim için yoktur. Umut, yıkılmaz varlığa

değil mahvedilebilen bilince aittir. Ne kadar kısa da olsa benlik hakkında hikâyeler anlatamazsınız. Kahramanın varlığının ve bilincinin neredeyse bir araya geldiği *Hacı Murat*'ta buna çok yaklaşmış olan Leo Tolstoy bile olsanız bunu yapamazsınız. Kafka'yı yüzyılımızın en kanonsal yazarı olarak kabul ettik çünkü hepimiz onun hakiki konusu olan varlık ve bilincin bölünmüşlüğünün somut örnekleriyiz. O, bu konuyu Yahudi olmak ile ya da en azından özellikle sürgünde bir Yahudi olmakla özdeşleştirdi.

Bu aynı bölünmüşlük Beckett'da ortaya çıktığında, bunun derin köklerinin, Kafka'da olduğu gibi Freudcu değil Kartezyen olduğunu hissederiz. Eğer "Yahudi" kelimesiyle Yahudiliği ya da Freud ve Kafka'da yaşayan normatif geleneği kast ediyorsak Yahudi dualizmi bir çeşit oksimorondur. Freud, kesinlikle içimizde "yıkılmaz" olan şeyi bilmez; yaşama iradesi sonunda onun için de sekteye uğrar. Ancak Nietzsche ve Kafka gibi Freud da en içteki benliğin güçlendirilebileceğine, ölüm itkisine karşı eros'un güçlendirilebileceğine inanır. Freud için bilinç, yanlış bilinçtir ve Nietzsche ile Kafka'da olduğu gibi hatalı bir şekilde umutludur. Freud'un mistik varlık kavramını ("okyanus duygusu" diyerek kabul etmez) reddetmesine rağmen, soylu ve umutsuz bir şekilde onun yerine kendi selim otoritesini koyar ve yanlış bilince bir çare olarak bize sunar. Kafka, (Freud'unki de dahil olmak üzere) bütün otoriteleri reddeder ve kendisine de bize de hiçbir çare sunmaz. Ancak benlik hakkında, yıkılmaz olan hakkında, muhtemelen katıksız Yahudi tarzında, bir Yahudi yadsımasıyla konuşur:

> Bildiğim kadarıyla hayatın gerektirdiği şeylerden, sadece evrensel insan zayıflığından başka, kendimle beraber hiçbir şey getirmedim. Bununla birlikte (bu anlamda bakıldığında bu devasa bir güçtür) içinde yaşadığım çağın olumsuz özelliklerini enerjiyle içime çektim. Bu çağ tabii ki bana çok yakın ve benim bu çağa karşı savaşmaya hakkım yok, sadece temsil etme hakkım var. Çok az miktarda pozitif ve bunun üzerine çıkacak kadar yüksek oranda negatifin içinde kalıtsal bir payım yok. Kierkegaard için olduğu gibi (şimdilerde tembel ve başarısız olan) Hıristiyanlık, hayat yolunda rehberim olmadı. Siyonistler gibi (şimdilerde bizden kaçıp giden) Yahudi dua örtüsünün ucuna tutunamadım. Ben bir sonum ya da bir başlangıç.

"Pozitif olanın üstüne taşan yüksek oranda negatif" ister gnostik, Hıristiyan ya da Kabalist (Gazzeli Nathan, yanlış Mesih'in elçisi, Sabatay Zevi gibi) olsun tam anlamıyla bir olumsuz teoloji olmalı. Kafka'nın olumsuzu

çağın ruhuna uyacak bir şekilde daha derindir ve daha derecelidir. Bunun çerçevesini ve bıraktığı şok etkisini ifade etmek için izlerini Kafka'nın başyapıtlarından birinde, "Taşra Doktoru" adlı kısa hikâyede sürebiliriz. Birinci tekil şahıs anlatıcının tutarsızlığı şaşırtıcıdır; hikâyenin çoğu şimdiki zamanda anlatılır ama başlangıcı geçmiş bir olayı ima eder. Kötü hava koşullarında, on mil ötede yaşayan, kritik durumdaki bir hastayı muayene etmesi için acil bir haber aldığında, taşra doktorunun bir atı yoktur ya da o öyle sanar. Tekinsiz bir şekilde, doktorun çiftliğinde terk edilmiş bir domuz ağılının kapısı açılıp, içinden vahşi, hayvani bir seyis ve iki olağanüstü, güçlü at çıkar. Seyis, atları doktorun arabasına koşmadan önce doktorun hizmetçisi Rory'nin yanağından vahşice ısırarak ilk saldırısını gerçekleştirir. Doktor, yarı istemsiz bir şekilde, devasa atlar tarafından götürülürken, seyis evin kapısını kırıp içeri girer ve dehşete kapılmış Rosy'yi taciz etmeye devam eder. Rosy'nin ismi (gülpembe), doktorun yakında karşılaşacağı ama iyileştirmeyi umut edemeyeceği yaranın betimlenmesinde de kullanılır. Bir köylü çocuğu olan hasta, en az yarası kadar tekinsiz ve nahoştur. Gerçekdışılık her yerdedir; hastalar doktorun kıyafetlerini çıkarırlar, şarkılar söyleyerek tehditler savururlar ve çıplak olarak oğlanın yatağına yatırırlar. Hastasıyla yalnız kalan doktor, oğlanın tehditlerinden sonra, atına binerek oradan kaçar. Diğer at, araba ve doktorun kıyafetleri onu takip eder ama bu kez yolculuk, oraya gelirken olduğu gibi doğaüstü bir hızla değil dehşetli bir yavaşlıkla devam eder:

> Böyle giderse eve varamayacağım; iyi giden işlerim mahvoldu; yerime geçmek isteyen biri bana bunları yapıyor ama işe yaramaz çünkü benim yerime geçemez; evimdeki nefretlik seyis ortalığı karıştırıyor; Rosy de onun kurbanı; düşünmek bile istemiyorum. Çırılçıplak, kışın en donmuş zamanlarında, bu dünyadan bir araba ve bu dünyadan olmayan atlarla, yaşlı bir adam, dolaşıyorum. Kürk paltom arabanın arkasından sarkıyor ama ona ulaşamıyorum. Çevik hastalar güruhundan hiç kimse parmağını bile oynatmıyor. Kandırıldım! Aldatıldım! Gece çanının yanlış çalmasına bir tepki ve telafisi yok.

Taşra doktorunu, diğer Kafka başkahramanları gibi (kömür kovasına binen, avcı Gracchus ve en çok da haritacı K. gibi) bir son bekler: Ne ölü ne de diridir, ne bir amaca doğru ilerler ne de durağandır. Onların ve bizim beklentilerimiz düz anlamla, hakikat alanıyla engellenmiştir. Kafka'nın

kendi olduğu yerde ve zamanda Yahudilerin durumunun alegorisini yapıp yapmadığını bilmeyiz. Bir şekilde, Kafka'nın kendi yadsıma tarzının yanına kar kaldığını anlarız: bilişsel olarak baskılamadan bir kurtulma vardır ve taşra doktorunun kaderi, bir Yahudi tarzına örnektir ya da Kafka'nın bir yazar olarak onaylanmasının deneyime ait bedeli ile ilişkilidir.

Entelektüel açıdan bu özdeşleşmeler mümkündür hatta ima edilmiştir ama duygusal açıdan hiç de inandırıcılığı yoktur. Taşralı doktorun kaderinde, hatta hikâyesinin tamamında garip bir duygu eksikliği vardır. Bastırma, okuyucunun duygu aktarımı söz konusu olduğunda devam eder; Kafka'da hiç kimse bir diğerinden daha sevimli ya da sempatik ya da en azından daha az ya da çok sevimli değildir. Bir düşünce biçimi olarak, taşralı doktorun ikilemi, bizim ikilemimize uyarlanabilir fakat onunla duygudaşlık seçeneğimiz yoktur. Onun başına gelen şey hem fantastik hem de kaçınılmazdır. Bazen farklı biçimlerde bizim başımıza gelir ya da gelebilir ancak kimse bizim acımızı paylaşmayacaktır ve biz de onunkini paylaşamayacağız. Keyfi bir başlangıcın (gece çanının yanlış çalmasına tepkimiz) sonsuza kadar şimdiki zamanda giden bir anlatıda teleolojik sonuçları vardır ve telafisi yoktur. Kafkaesk kategorisi, bir zamanlar edebi "grotesk" denilen şey, yeni bir biçimdir ve edebiyatta olduğu kadar hayatta da karşımıza çıkar. "Taşra Doktoru" bir hikâye olarak şeytani güce yaklaşan bir şeye sahiptir ve bize özgün olarak şeytani ya da tekinsiz olanın daima kanonsal bir statü kazandığını hatırlatır. Nietzsche sadece acının hatırda kalabildiği konusunda ısrar etmişti. Edebi terimlerle bu, acının duygu yokluğu üzerinde merkezlendiği "Taşra Doktoru"ndaki süregelen şok etkisi anlamına gelir. Kafka'nın en ilginç ve en özgün yeteneği, hikâyelerinin bizim unutkanlığımızdan geri dönmüş gibi görünmeleridir, bizi daima bu tuhaflığı yaşarken ne hissettiğimizi unuttuğumuz hissi ile yalnız bırakır.

Ölümünden neredeyse yetmiş yıl sonra, milenyuma doğru giderken ve yeni Teokratik Çağ'ın üstümüze gelişi ihtimalini yaşarken Kafka, her zamankinden çok Vico'nun Kaos Çağı'nın merkezi yazarı olarak görünüyor. *Dava* ve Şato şüphesiz *Kayıp Zamanın İzinde* ya da *Ulysses* ve *Finnegans Wake*'in estetik seviyesinde değildir. Fakat Kafka'nın en iyi parçaları (hikâyeler, meseller, aforizmalar) inanç ya da ideolojiye bağlı olmayan bir tinsellikle bizi güçlendirmekte Proust'un ve Joyce'un ötesine gider. Proust ve Joyce için yıkılmazlar yoktur. Romanın ustaları ve Walter Pater gibi algının ve duygunun övgücüleri olan Flaubert ya da Henry James'de de yıkılmazlar yoktur. Eğer Kafka ile ilgili bir gizem varsa o da şimdi onun ve yazdıkları-

nın, Wordsworth ve Tolstoy'un bir zamanlar sahip olduğu ve artık sahip olmadığı ruhani bir otoriteye neden sahip olduğudur. Muhtemelen Kafka'nın dini etkisi bir gün ilginç bir şekilde azalıp yok olacaktır ama halen devam eder. Kafka'da gördüğümüz kadarıyla Tanrı'nın insana görünmesi yoktur; inandığı tek anlaşma yazmakla yaptığı anlaşmadır.

Bir zamanlar Kafka'nın bariz tinsel duruşunun büyük ölçüde bizim geriye dönük eleştirel bakışlarımızın bir ürünü olduğunu düşünmüştüm. Bu, kişisel Beatrice gnosisine rağmen Dante'yi Katolik bir yazar olarak ve dinden sapmalarına, kendi başına bir dini mezhep olmak için monistik heveslerine rağmen Milton'ı Protestan bir şair olarak yerleştiren süreçlere benzer. Benzer bir şekilde Kafka da, Yahudilikle ilgili rahatsızlığına rağmen, İbrani İncili'nden bu yana her yazardan daha çok Yahudi bir yazar olarak göründü. Ancak bu tanımlama, yüzyılımız için Kafka'nın evrenselliğini göz ardı etmiş olur. O, yazarın mesleğinin tinsel bir arayış olduğunu gösteren ikonumuzdur ve aforizmaları, içimizde otorite yankılarıyla kalmaya devam eder. Bu acaba Kafka'dan çok bizimle ilgili bir yorum mudur?

Her şey dönüp dolaşıp Kafka'nın "yıkılmaz olan" metaforuna gelir. Tolstoy'un kişisel vitalizmi, hayatta kalmak için çok etkileyici bir öfkeye, Homervari ve bu nedenle arkaik, yok olmaya mahkûm bir öfkeye yol açmıştır. Kafka'da sessiz bir inat gücü vardır ama kendi avcı Gracchus karakteri gibi ölümlülüğe karşı koymamıştır. "Yıkılmaz" olan neden oluşuyorsa oluşsun içinde ölümsüzlük imgeleri bulmamıza gerek yoktur. Kafka'nın Yehovacı ya da peygamberlerin çoğunun ilgilenmediği öte dünyaya karşı ilgisizliğinde İncil'e ait bir şey vardır. Eğer Kafka'nın kutsanma anlayışı varsa, ondan esirgenen bir mükâfat olarak görmüştür ve bizim de ne olduğunu bilmemize izin vermez. Şüphesiz Mahkeme ve Şato kutsayamaz, istese de bunu yapamaz ve isteme ihtimali de çok düşüktür. Ne de Kafka'da bir babanın oğlunu kutsadığını görmeyiz. Sınırları olmayan bir zamanda, daha fazla hayat, evrende yoktur.

Eğer ne ölümsüzlük ne de kutsanmışlık, yıkılmazlığa eşlik etmiyorsa, o zaman yıkılmazlığa ne eşlik eder? Schopenhauer'ın yaşama iradesinde ya da Freud'un itkiler alanında ruhani bir otorite yoktur ve ben zaten Kafkacı "yıkılmazlık"ın köklerinin Luriancı Kabala'da olduğundan şüphe duyduğumu belirttim. Bütün yadsımalarına rağmen Kafka dini inançlarımıza biraz ilgi göstermiştir. Freud'un dini dürtülerin babaya bir özlemi gösterdiği konusundaki indirgemesini kabul etmedi. Ancak aforizmalarında hiçbir zaman "yıkılmazlık" kavramını açıkça ortaya koymaz ve en hassas eleştir-

menleri bile bu konuyu açıklamakta zorlanır. Milena'ya bir mektubunda yıkılmazlık anlayışını "hakiki yere tutunma" olarak savunmuş ve bunun kişisel bir saplantı olmadığından söz etmiştir. Onun için, yıkılmazlık insanlar arasındaki hakiki bağdı ve onların en derin gizli benliklerini ifade ediyordu. Bu algıya bir gnosis'ten başka ne diyebilirim bilmiyorum ama bu kesinlikle bir gnostisizm değil çünkü her ne kadar uzak, her ne kadar boşlukta gizlenmiş olsa da herhangi bir tanrı anlayışını reddeder. Kafka'nın onayladığı şey temel bir insan özelliğidir, tanrısal ama seküler, içinde yıkılmazlığın bilindiği bir bilmedir.

Ancak Kafka ne bir azizdir ne de bir mistiktir; Aldous Huxley'nin güzel ama idealize eden antolojisi *Kadim Felsefe*'ye haklı olarak dahil edilmiştir. Freud gibi, Kafka da Olumsuz'un gerçekçisiydi ama onun yadsıma tarzı Freud'unkisinden daha diyalektikti. Hegel'in reddettiği hakikatin otoritesi, her iki Yahudi yazar tarafından derin saygı gördü ancak Kafka kendisine Freud'un yapabildiğinden daha çok hakikat anlayışı için izin verdi. Belki de Kafka'nın, tinselliğin kanonsal ikonu statüsünün ipucu budur: O dini bir yazar değildir ama yazmayı bir dine dönüştürmüştür.

Böyle bir dönüşümde, Dante tartışmamda ifade ettiğim gibi, özellikle romantik ya da modern bir unsura gerek yoktur. Aynen Pascal'ın inancıyla bahse girmesi gibi, kaçınılmaz yazarlar, yazılarıyla bahse girerek kendilerini Kanon'a seçerler. Yine Shakespeare büyük istisna mıdır? Bence tam tersi: O, bütün pragmatik güvenini sanatına vererek, Milton, Goethe, Ibsen ve Joyce için yol açmıştır. Oyun yazarı Shakespeare'i Hıristiyanlaştırmak boşuna bir girişimdir. Bir insan olarak Shakespeare neye inanmış ya da şüphe etmiş olursa olsun, Hamlet, bir Hıristiyan kahraman olmaktan çok uzaktır ve Othello, Lear ve Macbeth'in evreni Hıristiyan olmaktan çok şamanisttir. Iago, Edmund ve Macbeth, bize her birinin kendi mekânının bir dehası olduğu, bütün dünyanın en karanlık potansiyelinin vücut bulmuş halleri olduğu hakkında tuhaf ama ikna edici bir izlenim verirler. Hamlet'in doğasının karanlık yüzü Shakespeareci trajedinin paradigmalarını belirler. Dünya kırık döküktür ve kaderi onu düzeltmek olan Hamlet'in kendisi de kırık döküktür.

Belki de Goethe'nin etkisiyle Kafka, Hamlet'i paramparça bir evrende yaşamak için çok hassas ve çok detaycı gören Alman anlayışını miras almıştır. Goethe'nin Hamlet'inden Kafkavari bir ayrılış, başkahramanın hassasiyetini antipatik bir saldırganlığa, Joseph K. ve haritacı K.nın Mahkeme'ye ve Şato'ya karşı tutumlarına dönüştürür. Bu tür bir dönüştür-

me, Samuel Beckett'ın Kafka tarzında *Hamlet*'i revize ettiği *Oyun Sonu*'na giden yolda önemli bir mesafe katetmiştir. Beckett'ın Hamm karakteri, Goethe'nin büyüleyici Hamlet'inden çok Joseph K.'ya yakındır. Goethe'nin Hamlet'i, Shakespeare'in Hamlet'inin aksine suçlu değildir ve işine karışan Polonius'un öldürülmesi ve en kötüsü Ophelia'nın sadist bir şekilde çıldırmasına ve intiharına neden olması gibi işlediği gerçek suçlar için suçlu hissetmez.

Hamlet sadece henüz işlemediği cinayet için suçluluk duyar. Bu açıdan Goethe'den daha kurnaz olan Kafka, Shakespeare'de bu suçluluktan şüphe etmemek gerektiğini ve bu suçluluğun bütün gerçek suçlardan önce geldiğini anlamış görünmektedir. Kafka'nın evreninin kanunu, Hıristiyan İlk Günah fikri değil Shakespeareci-Freudcu bilinçaltı suçluluk duygusudur. Kafka'da suçluluğun önceliği vardır çünkü o bizim "yıkılmazlığımızın" istediği bedeldir; gerçekten de Kafka için hepimiz suçluyuzdur çünkü en derin benliğimiz yıkılmazdır. Sanırım Kafkavari kaçamak ve imalı ifadeler kendi yıkılmazlık anlayışı için savunma şekilleridir. Bu anlayış, Beckett'ın en iyi eserleri olan *Oyun Sonu, Krapp'ın Son Bandı, Malone Ölüyor* ve *Acaba Nasıl*'da da görülür.

Yıkılmaz olan, içimizde olmaya devam eden bir öz değildir, Beckett'ın ifadesiyle artık devam edemediğin zaman devam eden şeydir. Kafka'da devam etmek daima ironik şekillerde olur: K.'nın Şato'ya karşı amansız saldırısı, Gracchus'un ölüm gemisinde sonsuz yolculukları, boş kömür kovasındaki karakterin buz tutmuş dağlara kaçışı, taşra doktorunun soğukta belirsiz bir yere gidişi gibi. "Yıkılmaz" olan içimizde bir umut ya da bir arayış olarak yaşar ancak Kafka'nın paradokslarının en karanlık olanlarıyla, bu çabanın tezahürleri kaçınılmaz olarak yıkıcıdır, özellikle de benlik için yıkıcıdır. Sabır, Yahudilerin kanonsal sabrı gibi, Kafkacı erdemlerin en başta geleni değil, hayatta kalmak için tek çaredir.

21.

BORGES, NERUDA VE PESSOA: HİSPANİK-PORTEKİZLİ WHITMAN

Muhtemelen Kuzey Amerikan edebiyatından daha canlı olan 20. yüzyıl Hispanik-Amerikan edebiyatının üç kurucusu vardır: Arjantinli hikâyeci Jorge Luis Borges (1899-1986), Şilili şair Pablo Neruda (1904-1973), ve Kübalı romancı Alejo Carpentier (1904-1980). Bu üç yazarın kurduğu temelden birçok önemli figür ortaya çıkmıştır: Julio Cortazar, Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa ve Carlos Fuentes gibi romancılar; Cesar Vallejo, Octavio Paz ve Nicolas Guillen gibi uluslararası öneme sahip şairler. Ben Borges ve Neruda üzerine yoğunlaşıyorum ama zaman bize Carpentier'in çağının bütün diğer Latin Amerikalı yazarlarına üstünlüğünü gösterebilir. Ancak Carpentier de Borges'e borçlu olan yazarlar arasındadır. Neruda ise, Borges'in hem kurgusal hem de eleştirel düzyazının kurucusu olması gibi, şiir için aynı kurucu rolü oynar. Bu nedenle burada onları hem edebi atalar hem de temsilci yazarlar olarak inceliyorum.

Borges dikkat çekici bir edebi çocuktu; ilk eserini yedi yaşındayken yayınladı, bu kitap Oscar Wilde'ın "Mutlu Prens"inin çevirisiydi. Ama eğer Borges kırk yaşında ölmüş olsaydı onu hatırlamazdık ve Latin Amerikan edebiyatı çok farklı bir yerde olurdu. Whitman tarzı şiirler yazmaya on sekiz yaşında başladı ve Arjantin'in ozanı olmaya niyetlendi. Ancak zamanla İspanyolcanın Whitman'ı olmayacağını anladı çünkü bu rol Neruda tarafından kapılmıştı. Bunun yerine, belki Kafka'nın etkisi altında Kabalistik ve gnostik deneme-meseller yazmaya başladı ve kendi karakteristik sanatı buradan yeşerdi. Onun için geçiş noktası, 1938'in sonuna doğru geçirdiği çok kötü bir kazaydı. Her zaman görüşmeyle ilgili sorunları olmuştu, iyi aydınlatılmamış bir merdivende ayağı kayınca düştü ve başından yaralandı. İki hafta hastanede kritik durumda yatarken korkunç kâbuslar gördü ve ardından gelen acı verici, yavaş bir nekahet devresinde de akıl sağlığından ve yazma yeteneğinden kuşku duymaya başladı. Böylece otuz dokuz yaşındayken kendisinden emin olmak için bir hikâye yazmak istedi. Sonuç "Kişot'un Yazarı Pierre Menard" adlı hikâyeydi, "Tlön, Uqbar, Orbis Terti-

us" ve Borges ismiyle özdeşleştirdiğimiz diğer bütün harika hikâyelerin öncüsüydü. Arjantin'de kurmacadaki ünü *Yolları Çatallanan Bahçe* ile başladı; 1962'de Amerika'da *Labirentler* ve *Öyküler* adıyla iki derlemesi yayınlandı ve hemen ilgiyi üzerine çekti.

Borges'in bütün öyküleri arasında otuz yıl önce en sevdiğim öykü hâlâ benim favori öykümdür: "Ölüm ve Pusula." Neredeyse bütün eserleri gibi, bu öykü de yoğun bir şekilde edebidir: Geç kalmışlığını, daha önceki edebiyatla ilişkilerini yöneten koşulluluğu bilir ve ilan eder. Borges'in babaannesi İngiliz'di ve babasının geniş kütüphanesi İngiliz edebiyatı ağırlıklıydı. Borges, tuhaf bir şekilde *Don Quijote*'yi ilk kez İngilizce çevirisinden okumuş bir Hispanik yazardır ve onun edebiyat kültürü, her ne kadar evrensel olsa da en derin duygularında İngiliz ve Kuzey Amerikalı olarak kalmıştır. Yine de Borges, edebi bir kariyere yönelmiş olsa da hem annesinin hem de babasının ailelerininde ağır basan askeri zafer duygusunu da taşıyordu. Babasının subay olmasını engelleyen zayıf gözlerini miras alan Borges, yine babasının bir sığınak olarak kütüphanelere kaçışını da miras aldı. Kütüphanede hayal kurmak, hayattaki imkânsız eylemlerin yerine geçiyordu. Shakespeare takıntısı olan Joyce hakkında Ellmann'ın söylediği şey onun mümkün olduğu kadar çok etkiyi içermek için istekli olduğudur. Bu, bütün kanonsal geleneği bariz bir şekilde özümseyen ve bilinçli olarak yansıtan Borges için daha geçerli görünür. Öncülerini bu denli açık kollarla karşılamasının, sonunda Borges'in başarısını kısıtlayıp kısıtlamadığını söylemek zor. Bu bölümün sonlarına doğru bu soruya bir cevap vermeye başlamayı umuyorum.

Labirentlerin ve aynaların ustası Borges, etkilenme endişesinin derin bir öğrencisiydi ve din ya da felsefeden çok yaratıcı edebiyata değer veren bir kuşkucu olarak bize din ve felsefe gibi spekülasyonları, öncelikle estetik değerleri için nasıl okumamız gerektiğini öğretti. Bir yazar olarak ilginç kaderi, onun estetik evrenselciliğinden ya da bence estetik saldırganlığı dememiz gereken şeyden ayrılamaz. Şimdi, onu tekrar okurken, otuz yıl önce okuduğumdan çok daha büyülenmiş ve etkilenmiş durumdayım çünkü onun politik anarşistliği, (babasının oldukça yumuşak anarşistliğinden gelir) edebiyat eleştirisinin tamamen politize olduğu ve bunun da edebiyatın politik oluşunu arttıracağından endişe edilen bir dönemde oldukça rahatlatıcıdır.

"Ölüm ve Pusula" Borges'de ve Borges hakkında en değerli ve en gizemli olan şeyin bir örneğidir. Bu on iki sayfalık hikâye, dedektif Erik Lönnrot ile

gangster şefi züppe Red Scharlach'ın arasındaki kan davasının sonuçlarının izlerini sürer. Hikâye, çoğunlukla Borges'in karakteristik fantazmagoryasının mekânı olan hayali Buenos Aires'de geçer. Ölümüne düşman olan Lönnrot ve Red Scharlach bariz bir şekilde karşıt ikizlerdir ve ikisinin de ismindeki kırmızı rengi (rot, red) bunu gösterir. Bir filo-semitik olarak Borges, zaman zaman Yahudi kökenli olabileceği fikriyle oynamıştır (düşmanı, diktatör Peron'un faşist takipçileri sık sık onu bu şekilde suçlamışlardı) ve mükemmel *Tales of Odessa*'nın yazarı Isaac Babel'in çok hoşuna gidebilecek bir Yahudi gangster hikâyesi yazar. Bu hikâyenin merkezinde büyük bir züppe olan Red Scharlach'a benzer bir karakter olan efsanevi gangster Benya Krik vardır. Borges, isminden ve eserlerinden etkilendiği Babel'in hayatı üzerine bir makale yazmıştır ve "Ölüm ve Pusula" nın kısa bir özeti bile Babel'i ima eder.

Musevi teolog Dr. Marcel Yarmolinsky, Hotel du Nord'da öldürülmüştür. Göğsü bir bıçakla ikiye ayrılmış bedeninin yanında bir not vardır: "İsmin ilk harfi söylenmiştir." Poe'nun August Dupin karakteri gibi keskin zekâlı Lönnrot, bu göndermenin Tetragrammaton'a, JHVH, Tanrı Yahveh'in Gizli İsmi'ne yapıldığı mantığını yürütür. İsmin ikinci harfine işaret eden başka bir ceset daha bulunur. Bu cinayetler, Lönnrot'un düşüncesinde, çılgın bir Yahudi tarikatının mistik kurbanlarıdır. Sözde bir üçüncü cinayet gerçekleşir ama ceset bulunamaz ve yavaş yavaş Lönnrot'un Scharlach'ın tuzağına düştüğünü anlarız. En sonunda, şehrin çıkışında Triste-le-Roy adındaki ayrılacak bir villada tuzak tamamlanır. Red Scharlach detaylı planını açıklar. Lönnrot'un zihnini ele geçirmek için üç imge kullanmıştır: ayna, pusula ve dedektifin içinde yakalandığı labirent. Scharlach'ın silahıyla karşılaştığında, Lönnrot, gangsterin üzüntüsünü paylaşır ve labirenti gereksiz yollar içerdiği için eleştirir. Bir daha dünyaya geldiğinde düşmanının onu daha şık bir şekilde dizayn edilmiş bir labirentte öldürmesini istediğini söyler. Hikâye, Lönnrot'un öldürülmesi ve Scharlach'ın sözleriyle biter: "Bir dahaki sefere seni öldürdüğümde, görünmez ve bitmez bir tek yoldan oluşan o labirenti söz veriyorum." Bu Zeno the Eleatic'in amblemidir, Borges için de Lönnrot'un yarı-intiharının amblemidir.

Borges, onun bir yazar olarak gerçek kökeni olan "Pierre Menard, Kişot'un Yazarı" hikâyesinin, yorgunluk ve kuşkuculuk duygusu, "çok uzun bir edebi dönemin sonuna gelme" duygusu verdiğini söylemiştir. Bu "Ölüm ve Pusula"nın içindeki ironi ya da alegoridir. Lönnrot ve Scharlach kendi edebiyatlarının cani labirentini, Poe, Kafka ve daha birçok aynı sırrı paylaşanların düello örnekleriyle birlikte dokurlar. Borges'in birçok hikâyesinde olduğu gibi, Lönnrot ile Scharlach'ın hikâyesi, okumanın daima bir yeniden yazma olduğunu gösteren bir meseldir. Scharlach, ustaca Lönnrot'un ipuçlarını okumasını kontrol eder. İpuçlarını yerleştirirken, dedektifin yorumlayıcı revizyonlarını da öngörür.

Borges'in başka bir hikâyesi "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", doğrudan bir ifade ile başlar: "Uqbar'ın keşfini bir ayna ile bir ansiklopedinin kesişmesine borçluyum." Hayali Uqbar ülkesi yerine Borges'in hikâyelerindeki herhangi bir kişiyi, yeri ya da şeyi koyabilirsiniz; hepsinde bir ayna ve bir ansiklopedi bir araya gelir çünkü Borges için herhangi bir ansiklopedi, hem bir labirent hem de bir pusuladır. Eğer Borges, Hispanik Amerikan Edebiyatının kurucusu olmasaydı (ki öyledir), eğer hikâyelerinin hakiki estetik değeri olmasaydı (ki vardır) bile o, Kaos Çağı'nın kanonsal yazarlarından biri olurdu çünkü öykündüğü Kafka dışında bütün yazarlardan daha çok çağının edebi metafizikçisidir. Onun kozmolojik duruşu kaotiktir; hayal gücü açısından bir gnostiktir ancak entelektüel ve ahlaki açıdan kuşkucu bir hümanisttir. Borges için antik gnostik heretikler, özellikle İskenderiyeli Basilides, gerçek öncülerdir. "Sahte Basilides'in Savunması" adlı kısa denemesi, gnostizmin muhteşem bir savunması ile sona erer:

> Çağımızın ilk yüzyıllarında, gnostikler, Hıristiyanlarla tartıştı. Yok edildiler ama onların olası zaferlerini hayal edebiliriz. Eğer Roma değil de İskenderiye başarsaydı, burada özetlediğim abartılı ve karmakarışık hikâyeler tutarlı, muhteşem ve harika bir şekilde sıradan olurdu. Novalis'in "Hayat bir ruh hastalığıdır" ya da Rimbaud'nun ümitsiz "hakiki hayat yoktur; biz dünyada değiliz" gibi ifadeleri dindar laboratuvarların şartlı yükselişlerini bilirdi. Her halükârda önemsiz olmaktan daha iyi bir hediye bekleyebilir miyiz? Tanrı için dünyadaki sorumluluğundan kurtulmak kadar büyük bir zafer var mıdır?

gnostikler kadar Borges için de dünyanın ve insanlığın Yaratılış'ı ve Düşüş'ü tek ve aynı olaydır. İlk gerçeklik, Pleroma ya da doluluktur, nor-

matif Yahudiler, dindar Hıristiyanlar ve Müslümanlar için adı Kaos'tur ama gnostikler Ana ya da Ata olarak saygı görmüştür. Hayal gücünde Borges, bu saygıya geri döner. Aynı saygıyı paylaşır mı? Beckett gibi Borges de Schopenhauer'ı yoğun bir sempati ile okumuştu ancak Borges onun şöyle ima ettiğini yorumlamıştır: "Bizler, zamanın başlangıcında, var olmamayı arzulayarak kendini yok etmiş bir Tanrı'nın parçacıklarıyız." Ölü ya da yok olmuş bir Tanrı, yanlış yaratısından uzaklaşmış bir Tanrı, Borges'de teizmin tek belirtisidir. İdealizm fikriyle uğraşmadığı zamanlarda onun metafiziği de Schopenhauer'ı ve gnostikleri takip eder. Bizler bir fantazmagorya, sonsuzluğun aynadaki bozulmuş görüntüsü içinde yaşarız ve Borges de bunu büyük bir zevkle eserlerine taşımıştır. "Yahuda'nın Üç Versiyonu"nda, "Aşağıdaki düzen, yüksek düzenin bir aynasıdır; dünyanın özellikleri Cennet'inkilere karşılık gelir; ciltteki lekeler gökteki yıldızların haritasıdır; Yahuda bir şekilde İsa'yı yansıtır," demiştir. Bu eserde, kader mahkûmu Danimarkalı teolog Runeberg, İsa'nın değil Yahuda'nın, Tanrı'nın bedenleşmiş hali olduğu hakkındaki teorisini geliştirdi ve böylece "yorgun görünen Oğul kavramını... kötülük ve talihsizliğin karmaşıklığını" ekledi.

Valentinciler, İlahi kötüleme doktrinini öğrettiklerinden, Borges oldukça gnostiktir. Hatta Cennet'ten Kovulma hikâyesinde yılanın tarafını tutan Ophites'lerden beri bütün gnostiklerden daha fazla gnostiktir. Bu üslupta mükemmelleşmesi "Teolog" adlı hikâyesinde olur. Bu hikâyede erken dönem kilisesinin iki eğitimli doktoru, Aquilerialı Aurelian ve Pannonialı John (ikisini de Borges yaratmıştır) ezoterik aykırı düşüncelerde birbirine rakiptir. Borges onların rekabetini hoş bir şekilde özetler ve daha yeteneksiz ve bu nedenle daha kırgın olan Aurelian'ın John'a olan saplantısını vurgular. "İkisi de aynı orduda hizmet etti, aynı düşmana karşı savaştı ama Aurelian gizlice John'u aşmaya çalışmadığı bir tek cümle bile yazmadı." Hikâyenin sonunda, Aurelian, din düşmanlığı suçlamasıyla John'un yakılmasına önayak olur ve kendisi de aynı şekilde bir İrlanda ormanında üzerine yıldırım düşmesi sonucunda yanarak ölür. Öbür dünyada Aurelian, kendisi ve John'un Tanrı için "tek bir insan olduğunu" keşfeder, aynen Lönnrot ve Red Scharlach'ın tek bir insan olduğu gibi. Borges daima tutarlıdır: onun evrenin labirentinde aynada sadece doğanın kendimizin de imgeleriyle karşılaşırız.

Diğer eleştirmenlerin de dikkat çektiği gibi, labirent Borges'in merkezi imgesi, bütün takıntılarının ve kâbuslarının bir araya geldiği yerdir. Bu kaos amblemini ortaya çıkarmak için Poe'dan Kafka'ya edebi öncülerinden

yararlanmıştır. Borges neredeyse her şeyi bir labirente dönüştürebilir: evler, şehirler, manzaralar, çöller, nehirler, her şeyden önce de fikirler ve kütüphaneler. Nihai labirent, yarı boğa yarı insan Minotor'u hem hapsetmek hem de korumak için Daedalus tarafından tasarlanmış saraydır. Joyce'un genç benliği için neden bu ismi aldığını hiç anlayamadım; evet, Dublin bir labirenttir, Ulysses bir başka labirenttir ve döngüsel *Wake* de bir labirtenttir ama Joyce, Kafka, Borges ve Beckett'ın aksine bir kaos imgesini yüceltmek için fazla komik ve fazla naturalisttir. Joyce'un Manicilik eğilimleri vardı fakat kendisini Schopenhauer ve Gnostisizm'e kaptırmadı ya da kendine ait gnostik bir vizyon geliştirmedi.

Borges'te labirentin özünde oyuncu bir imge olmasına rağmen, ima ettikleri şeyler Kafka'da olduğu kadar karanlıktır. Eğer bütün evren bir labirentse, Borges'in en sevdiği imge ölümle ya da özünde Freudcu, ölüm itkisinin miti olan bir hayat görüşü ile bağlantılıdır. Böylece ironi ile karşı karşıya geliriz: Freud'dan en çok rahatsız olan iki modern yazar Nabokov ve Borges'tir. Her ikisi de Freud'dan hoşlanmıyordu. Borges en az etkileyici olduğu zamanlardan birinde şöyle demiştir:

> Onu bir çeşit deli olarak düşürüm, değil mi? Cinsel bir takıntıyla baş etmeye çalışan bir adam. Belki de çok ciddiye almamıştır. Belki de sadece bir oyun olarak görüyordu. Onu okumaya çalıştım ve ya bir şarlatan ya da bir çeşit deli olduğunu düşündüm. Zaten, dünya bu çok basit şemaya indirgemek için fazlasıyla karmaşıktır. Ama Jung'da, tabii Jung'u, Freud'u okuduğumdan daha derinlemesine okudum, Jung'da geniş ve fikirlere açık bir zihin var. Freud'a gelince her şey sonunda birkaç nahoş gerçeğe varıyor.

Bu birkaç nahoş gerçek, Borges'in durumunda, 68 yaşındayken yapılmış ve üç yıl sonra boşanmayla sonuçlanan ilk ve son evliliği, 93 yaşındayken 1975 yılında ölen anne ile şaşırtıcı bir yakınlığı (ve aynı evi paylaşmayı) içerir. Ne bu gerçekler ne de Borges'in Freud'a karşı olumsuz duyguları, okuyucuların pek bir işine yaramaz. Belki sadece edebi geleneğe karşı duruşunu ve sanatının ekonomik doğasını aydınlatmaya yardımcı olabilir. Borges'in edebiyattan aldığı zevk, daha eski etkilenme hikâyelerinin tersyüz edilmiş halidir, "Kafka ve Öncüleri"nde Kafka'nın Browning üzerindeki etkilerinin analizinde olduğu gibi:

> Kafka'nın kendine özgülüğü, bir ölçüde, bu eserlerin hepsinde mevcuttur

ama eğer Kafka hiç yazmamış olsaydı, biz bunu algılamazdık; yani böyle böyle bir şey var olmazdı. Robert Browning'in "Fears and Scruples" adlı şiiri Kafka hikâyelerinin kehaneti gibidir ama bizim Kafka'yı okuyuşumuz, şiiri okuyuşumuzu bariz bir şekilde değiştirir. Browning onu bizim okuduğumuz gibi okumamıştır. "Öncü" kelimesi eleştiri terminolojisinde kaçınılmazdır ama kelimeyi polemik ya da rekabet çağrışımlarından temizlememiz gerekir. Gerçek şu ki her yazar kendi öncülerini yaratır.

(Ruth L.C. Simms'in çevirisinden)

Borges, polemik ve rekabetin öncünün yaratılmasına rehberlik ettiğini görmek için kendine izin vermedi. *Rüyakaplanları*'nda (İspanyolcada *Yaratıcı*) kendi asıl öncüsü olarak 1938 yılında intihar etmiş Arjantinli şair Leopoldo Lugones'i benimsedi. Kitabın Lugones'e olan ithafı, Borges ve onun neslinin ortaya çıkardığı yaşlı şair hakkındaki duygu çelişmesi hakkında duygu çelişmesi yaşar. Yaşlandıkça Borges, kanonsal edebiyatın bir süreklilikten fazlası olduğu fikrini benimsedi. Ona göre kanonsal edebiyat çağlar boyunca birçok elden çıkmış uçsuz bucaksız bir şiir ve hikâyedir. 1960'larda Borges, biyografisini yazan Emir Rodriguez Monegal'ın dediği gibi "yaşlı guru" haline geldiğinde, bu edebi idealizm mutlak hale gelmeye başladı, Borges'in Shelley ve Valery'de bulduğu komünal yazarlığın daha şüpheci versiyonlarını aştı.

Öncelikle yazarlara uygulanmış ilginç bir panteizm Borges'i kasıp kavurmuştur: Sadece Shakespeare değil bütün yazarlar aynı anda hem herkes hem de hiç kimsedir, tek başına yaşayan bir edebiyat labirentidir. Lönnrot ve Red Scharlack gibi, teolog Aurelian ve John gibi, Homeros, Shakespeare ve Borges birleşip tek bir yazar olur. Bu nihilistik idealizmin üzerinde düşünürken Borges üzerine yazılmış en iyi cümle hatırıma gelir. Ana Maria Barrenechea şöyle der: "Borges gerçekliği yok etmek ve insanı bir gölgeye dönüştürmeye yemin etmiş, hayranlık duyulası bir yazardır." Bu nefes kesici projeye eğer Shakespeare yemin etmiş olsaydı onun kaynaklarının bile ötesinde olurdu. Borges sizi yaralayabilir ama daima aynı şekilde yaralar, böylece Borges'in temel hatasına varmış oluruz: en iyi eserlerinde çeşitlilik yoktur, hatta kaynaklarını bütün Batı Kanonu'ndan ve daha fazlasından alsa bile. Belki de bunu sezen Borges, 1960'larda naturalistik realizme geri dönüş hareketi girişiminde bulundu ama *Doktor Brodie'nin Raporu* (1970) hâlâ özünde fantazmagorya olarak kalmıştır.

Borges'in labirentinin merkezinde ne vardır? Anlattığı hikâyeler romans

fragmanları gibidir ve yine de Borges, takdir etttiği Hawthorne'un aksine büyü ve kusurlu bilgiye dayanan romans türünde yazmaz. Borges kuşkucudur, çok bilgilidir ve bilerek romansın aşırılığından, sınırların ötesinde dolaşma anlayışından yoksundur. Onun sanatı çok dikkatli, kontrollüdür ve bazen de oldukça kaçamaktır. Ne Borges ne de okuyucusu hikâyelerde kaybolabilir, orada her şey hesaplıdır. Freud'un aile romansı dediği, edebiyatın aile romansı olarak terimleştirebileceğimiz şeyden korku, Borges'i tekrara ve yazar-okuyucu ilişkisini fazla idealize etmeye mahkûm eder. Bu da tam olarak onu modern Hispanik-Amerikan edebiyatının ideal atası yapan şey olabilir: bu onun sonsuz bir şekilde yoruma açık oluşu ve kültürel bağlardan kopukluğudur. Yine de modern edebiyatta hâlâ kanonsal ama merkezi olmayan, daha az saygınlığa mahkûm olabilir. Onun hikâyelerinin ve mesellerinin Kafka'nınkilerle yanyana okuyup karşılaştırılması, onun açısından hiç de parlak olmaz. Ama bu kaçınılmazdır çünkü Borges, bazen açıkça bazen de üstü kapalı bir şekilde Kafka'ya gönderme yapar. Borges ile 1961'de uluslararası bir ödülü paylaşmış olan Beckett en iyi halinde yoğun bir yeniden okuma isteği uyandırır ama Borges öyle değildir. Borges'in kurnazlığı ustacadır ama Beckett'ınki kadar güçlü bir Schopenhauercı bir vizyonu sürdüremez.

Yine de, Borges'in Batı Kanonu'ndaki yeri Kafka ya da Beckett'ınkiler kadar güvende olacaktır. Yüzyılımızın bütün Latin Amerikalı yazarları içinde en evrensel olanı odur. En güçlü modern yazarlar (Freud, Proust ve Joyce) dışında Borges herkesten çok etkileme gücüne sahiptir. Eğer Borges'i sıkça ve derinlemesine okursanız, bir nevi Borgesci olursunuz çünkü onu okumak edebiyatta onun herkesten fazla sahip olduğu bir farkındalığı harekete geçirmiş olmaktır.

Aynı anda hem geleceğe dönük hem de ironik olan bu farkındalığı tanımlamak zordur çünkü bireysellik ve toplumsal olan arasındaki söylemsel karşıtlıkları bozar. Bütün edebiyatın bir tür intihal olduğu anlayışıyla alakalıdır. Bu fikri Borges, coşkuyla bilinçli bir intihalci, İngiliz Romantik deneme yazarı ve Borges'in öncülerinin belki de en önemlisi olan Thomas De Quincey'e borçludur. De Quincey, Yüksek Romantik dönemin düzyazı eserlerini, duygusal yoğunluğu ve rapsodik, sıklıkla büyülü itkisi ile neredeyse barok stilde yazmıştır. Borges'in düzyazı stili, De Quincey'in stiline tepki olarak oluşturulmuştur ama Borges'in yazma süreçleri ve takıntıları, *İngiliz Bir Esrarkeşin İtirafları* ve bitmemiş *Suspiria de Profundis*'in yazarınınkilere çok yakındır. De Quincey'in en özgün ve derinlikli olduğu yerler

kendi rüyalarını yorumladığı yerlerdir ve bu rüyalardan bazıları Borges tarafından hikâyelere dönüştürülmüştür. Bu hikâyelerden biri olan "Ölümsüz," Borges'in başarıları arasında en tekinsiz olanıdır; bu eserde neredeyse büyün yaratıcı saplantılarını on dört sayfaya sığdırmıştır. Yüzyılımızda fantastik edebiyatın nadir yüce anlarından bir tanesidir.

"Ölümsüz" adlı hikâyenin büyük bir kısmı Flaminius Rufus'un birinci tekil şahıs anlatıcısıdır. Rufus, imparator Diocletian'ın iktidarda olduğu dönemde Mısır'da yerleşik bir Roma lejyonunun sulh hakimidir. Onun kimliği başlangıçtan itibaren bir süprizdir; 1929'da Londra'da bulunan elyazması eser, Alexander Pope'un altı ciltlik *İlyada*'sının (1720) son cildinin içine konmuş olarak bulunmuştur. Büyük ihtimalle 1920 yılında İngilizce olarak yazılmış olan hikâye, Simirnalı antikacı Joseph Cartaphilus'un eseriydi. Cartaphilus "gri gözlü, beyaz saçlarıyla bitkin bir adamdı, özellikle belirsiz yüz hatları vardı"; Fransızca, İngilizce ve "Selanik İspanyolcası ve Macao Portekizcesinin gizemli bir karışımını" konuşurdu. Hikâyenin sonunda, özellikle belirsiz yüz hatlarının Ölümsüze, şair Homeros'un kendisine ait olduğunu, onun da Romalı sulh hakimi ve sonunda Borges'in kendisiyle birleştiğini anlarız. "Ölümsüz" hikâyesi, Borges'i özgün orijinalleriyle birleştirir: De Quincey, Kafka, Shaw, Chesterton, Conrad ve daha birçoğu.

"Ölümsüz" hikâyesi "Homeros ve Labirent" olarak adlandırılabilir çünkü bu iki varlık, yazar ve mahvolmuş ölümsüzlerin şehrinin labirenti hikâyeyi oluşturur. Ölümsüzler Şehri'ni bulmak için bir arayışa çıkan Rufus oldukça ürkütücü bir figürde kendi ikizini görür. Bu figür, ölümsüz şairlerin birincisi olan Homeros'tur. *The Narrow Act: Borges's Art of Illusion* adlı eserinde Ronald J.Christ (Borgesvari bir isim!), hikâyeyi sembolik *Karanlığın Yüreği*'ne doğru Conrad-Eliotvari bir yolculuk olarak okur. Conrad'daki ahlaki öğeyi göz önüne almazsak bu benzetme faydalı olabilir. "Ölümsüz"de, Borges'te nadiren merkezi olan ahlaki öğenin yeri yoktur. Borges'in büyüklüğü onun epik estetizmiyle bağlantılıdır, o da geleneksel ahlaki ve sosyal meseleleri reddeder ve hatta adeta epik sanatı sıradanmış gibi ironik olarak Homeros'u da değersizleştirme fikriyle oynar.

Borges için Homeros, Shakespeare gibi Yaratıcı ya da arketip şairdir ama aynı zamanda Blake'in Albion'u ya da Joyce'un Earwicker'ı gibi arketip insandır. Belki de bu nedenle, biraz da ironik olarak Borges "Ölümsüz"ü "ölümsüzler için etiğin ana hatları" olarak tanımlayabilmiştir. Bu etik, Borges'in edebiyattaki aile romansından, etkilenme ilişkilerini idealize et-

mesinden alışılmış kaçışından başka bir şey değildir. Bütün yazarlar eşittir; özgünlük pek mümkün değildir. Hem herkes hem de hiç kimse olarak Homeros ve Shakespeare, bireyselliği imkânsız kılarlar; böylece kişilik, modası geçmiş bir mit olur. Hepimiz sonsuza kadar yaşarız, öyleyse "Ölümsüz"ün başlıca kaynaklarından biri olan Shaw'ın *Methuşelah'a Dönüş* eserinde olduğu gibi herkesi ve her şeyi okuyacak zaman olacaktır.

Bu edebi idealizm, eğer vahşi bir ironi ile bezenmiş olmasaydı, Borges'i sönük ve sıkıcı yapıp, "Ölümsüz"ü de çokkültürcü manifestonun bir nevi parodi kehaneti haline getirirdi. Korkmaya gerek yok: bu hikâye Borges'in en kasvetli ve ürkütücü karabasanıdır. Edebiyatın idealleştirilmesi, Swiftvari bir ironi ile ölümsüzlüğün en büyük karabasan, sadece labirent olabilecek bir rüya mimarisi olarak görüldüğü nihilistik bir kötümserliğe indirgenir. Borges'in fantazmagoryaları içinde, ölümsüzler şehri en iç karartıcı olanıdır. Şehri gezerken Rufus, şehir için "öyle dehşet verici ki sadece varlığıyla... geçmişi ve geleceği kirletir ve bir şekilde yıldızlara bile zarar verir," diye düşünür.

Burada önemli olan kelime "kirletir"dir ve "Ölümsüz" adlı hikâyede baskın duygu, kirlenmenin endişesidir. Homeros ilk ortaya çıktığında, dilsiz, berbat, yılan yiyen bir mağara adamıdır ve peşinden gidilen Ölümsüzlük Irmağı da sadece kumlu bir dereciktir. Diğer ölümsüzler gibi Homeros da "safi spekülasyon" olan bir hayat yüzünden neredeyse tamamen mahvolmuştur. Eğer Hamlet, gerçekten de çok fazla değil de çok akıllıca düşündüyse, Borges'in Homeros'u (ki o aynı zamanda Shakespeare'dir) çok iyi değil ama bitimsizce düşünmüştür. Borges, kısmen *Methuşelah'a Dönüş*'ü yerer ama aynı zamanda kendi edebi idealizmini de yerden yere vurur. Ölümsüzler arasındaki rekabet ve polemik olmadan, paradoksal olarak, hayat olmaz ve edebiyat ölür. Borges için bütün teoloji, fantastik edebiyatın bir bölümüdür. "Ölümsüz"de muhteşem bir ironi ile, ölümsüzlüğe inanmalarına rağmen Yahudi, Hıristiyan ve Müslümanların sadece bu dünyayı yücelttiklerini çünkü sadece gerçekten ona inandıklarını ve gelecek durumları ödül ya da ceza olarak sadece bu dünyaya bağladıklarını gözlemlemiştir. 1966'da yazdığı bir notta Borges, ontoteolojinin ve spekülatif metafiziğin durumu hakkında harika bir gözlem yapmıştır:

> Bir zamanlar bir fantastik edebiyat antolojisi derlemiştim. Kabul etmeliyim ki bu kitap ikinci bir Nuh'un ikinci bir tufandan kurtarması gereken birkaç kitaptan biridir ama bu türün başlıca ve beklenmedik ustalarını dahil et-

meme hatasını kınarım: Parmenides, Platon, John Scotus Erigena, Albertus Magnus, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley dahil edilmemiştir. Aslında, Tanrı'nın yaratısı karşısında, sonsuza kadar zamandan bağımsız bir şekilde üç olabilen yalnız bir varlığın teorisi karşısında, Wells'in ve Edgar Allan Poe'nun evlatlarının yaptıkları (bize gelecekten gelen bir çiçek, hipnotize edilen bir ceset) nedir ki? Kurulmuş düzen ile karşılaştırıldığında bezoar nedir? Kutsal üçleme'nin yanında tek boynuzlu at nedir? Büyük Aracı'nın Buda çoğaltıcıları yanında Lucius Apuleius kimdir? Bir Berkley argümanıyla yanyana getirildiğinde Şehrazat'ın bütün Arap geceleri nedir ki? Tanrı'nın aşama aşama icat edilmesine saygı duydum; ölümsüz bir ödül, ölümsüz bir ceza olan Cennet ve Cehennem'e de. Bunlar insanın hayal gücünün ilginç ve hayranlık uyandıran tasarılarıdır.

Burada anahtar kelimeler, ironik ve kesin bir şekilde, "saygı duydum" ve tekrarlanan "ölümsüz" kelimeleridir. Aşama aşama icat edilmiş Tanrı, belki de fantastik edebiyatın en büyük eseridir. Yahvist Yehova'yı icat etmemiştir ama Yahudilerin, Hıristiyanların ve Müslümanların taptığı Tanrı, Yahvist'in yarattığı edebi karakter olan Yehova'dır; Mark'ın Gospel'ini yazan kim ise o, Hıristiyanların taptığı İsa edebi karakterini yaratmıştır. Cennetin "ölümsüz ödülü" ödemenin bir parçası olarak o edebi karakterleri de içerir ve bu da bizi Borges'in sadece kelimelerle bıraktığı "Ölümsüz"e geri getirir. İmgeler, Tanrı'nın imgesi bile, hafızadan silinir; kelimeler kalır ve bu kelimeler daima "ötekilerin kelimeleridir" çünkü aramızda hiç kimsenin kendi kelimeleri olamaz.

Eğer "Ölümsüz", şüphelendiğim gibi, aşırı edebi idealizm için kendi kendini bir cezalandırma ise, bu ve Borges'in geri kalanı bize ne verir? Kendi bariz nihilizmini aşmak için yeterince canlı bir estetik tatmin midir? Borges kendisini veda eden şeylerin kutlayıcısı olarak görür; geç dönem şiirleri ve hikâyeleri sıklıkla bir şeyi son kez yapma deneyimini sunar. Borges'in yaratıcı vurgusu daima kayıp üzerineydi: Bir kişi sadece hiç sahip olmadığı şeyi kaybedebilir fikri bütün eserlerinde tekrarlanır.

Batı edebiyatında hiç kimse edebi ölümsüzlük fikrini onun kadar altüst etmemiştir. Okuyucusunu başlangıçtaki, farklı olmayı istemek, kendini başka bir yerde bulmak, bir yazar olmayı istemek dürtüsüne geri getirir. Edebiyat mesleği yerine kayıp bir askeri meslek getirilmiştir ama Borges, Arjantinli bir beyefendi olarak, şiirsel otonomi ve özgünlüğün doğası hakkında kavgacı bir gerçekle kendini bağdaştıramadı. Kişilik ve bireysellik, askeri liderlik ve kahramanlıkla, özellikle birçoğu kaybedilmiş davaları için

ölen atalarıyla ifade edilebilir. Anne tarafından büyükbabası olan Isidoro de Acevedo Laprida, cesaretle yakından tanışıyordu. Gençliğinde Arjantin'in iç savaşlarında savaşmış, uzun bir emeklilik dönemi geçirdikten sonra ülkesini savunduğunu düşündüğü bir fantazmagoryada ölmüştür: "Buenos Aires'in hayaletlerinden bir ordu toparladı/ savaşırken ölsün diye."

Ayrıca yine iki kahraman ataya seslendiği başka Borges şiirleri de vardır. Bu atalardan biri daha önceki iç savaşlardan birinde asiler tarafından öldürülmüş, diğeri ise Arjantin'in bağımsızlık savaşındaki Junin çatışmasında zafere ulaşmıştır. Bu iki aile savaşçısıyla karşılaştırıldığında Borges, Homeros ve Shakespeare'i çelişkili olarak sunmuştur. Onların temel ruhani özelliği, Borges için, sınırların belirsizliğidir; onların kişiliğinin silik özellikleri kısmen biyografik bilgiden yoksun olduğumuzu yansıtır ama temel nedeni Borges'in onları tekrar edebiyata katma isteğidir. Borges'te onlara karşı büyük bir sevgi vardır, aynen Dante, Cervantes, Whitman, Kafka ve diğerlerine duyduğu tutku gibi. Ancak bunun yanında büyük bir duygu çelişmesi de vardır. Borges'in Cervantes'ten çok kendi Pierre Menard karakterine benzediğini anlamasını sağlayan geç kalmışlık hissini, Homeros ve Shakespeare dahil olmak üzere bütün yazarlara transfer etmiştir. Şiirlerinin birinde "zamanın bir meydana dönüştürülmesini istiyorum" diyerek ağıt yakar. "Her şey ve Hiçbir şey" de Shakespeare'in Stratford'da emekliye ayrılmasını, "o kontrollü halüsinasyondan", binbir çeşit karakterin "bıkkınlık ve dehşetini" yaratma yeteneğinden yorgun düşmesi olarak yorumlaması, Borges'in kurnazlığının zaferidir. Böyle bir Shakespeare, Borges'in Homeros'u gibi yorgun bir ölümsüzdür. Borges'in de başka bir yorgun ölümsüz olarak başlayıp sona erdiğini ve kanonsal edebiyat labirentinin çekinceli girişi üzerine hakiki bir estetik ağırbaşlılık kurduğunu gözlemlemek, onun anısına saygıdır.

Hedefi olan Kuzey Amerikalı Homeros olmaktan çok harika bir orijinal olan Walt Whitman, her ne kadar sık sık bütün öteki kimlikleri kendi içine almak arzusundan, çoklukları içinde barındırma kapasitesinden söz etse de, Borges'in, labirentvari bir şekilde edebiyatı, yazarın kimliklerinin belirsizleşmesi olarak görüşünü çürütür gibi geliyor bana. Bu, Whitman üzerine olan bölümde söylediğimiz gibi "Walt Whitman, Amerikalı, kaba sabalardan biri"nin ilan ettiği bir şeydir, en hakiki Whitman'ın, "gerçek ben" ya da "ben kendim"in değil. Şiirlerinde çeşitlilik olduğu kadar, Kuzey Amerikalı ve Hispanik şairler üzerindeki etkisi de çeşitli olmuştur. T.S. Eliot ve Wallace Stevens'ın şiirlerinde olduğu gibi, mirasçılarına en önemli etkisi, neredeyse daima bastırılmış bir etki olmuştur. Whitman bu şairler için çok

önemliydi ama Whitman'ın en hayati etkisinin Hispanik Amerika üstünde olduğu söylenebilir: Borges, Neruda, Vallejo ve Paz.

Bir Whitmancı olarak başlayan Borges, bu etkiden kaçındı ama daha olgun ve daha derin bir Whitman anlayışını geliştirdi ve bunu da en iyi şekilde 1969 yılında *Çimen Yaprakları*'ndan seçme şiirlerinin çevirisinde gösterdi. 1920'lerde Borges, Latin Amerikalı Whitmancılara, kahramanlarını, bir kişilik kültünün merkezi yaptıkları için saldırmıştı; ayrıca *Song of Myself*'in şairini, nesneleri sıralaması, onları Emerson'ın sürpriz merdivenine dikilecek orijinaller yapacağına dair sözde inancı yüzünden küçümsemişti. Ama 1929'da Borges bunlardan pişman oldu ve Whitman'ı bir başka kısa ve öz modernist olarak kişisel olmayan bir Borges'e dönüştürdü. Bu Whitman anlayışında kalmak için fazla zeki olan Borges, ikinci ve daha iyi bir yorumu şimdi *Öteki Soruşturmalar*'a dahil edilmiş olan "Walt Whitman Üzerine Bir Not"ta yaptı. Burada Borges şiirdeki kişi ya da maske olan Walt Whitman ile kişi ya da yazar olan Walter Whitman, Jr. arasındaki ayrımı belirledi: "İkincisi erdemli, utangaç ve biraz ketumdu; ilki ise taşkın ve *çılgın... Çimen Yaprakları*'nın dizelerinde ortaya çıkan mutlu serserinin bu dizeleri yazamayacağını bilmek daha önemlidir."

Ancak Borges'in Whitman için en iyi ve en açıklayıcı övgüsü 1968 yılında bir röportajda yapılmıştır:

> Whitman, beni hayatımda en çok etkilemiş olan şairlerden biridir. Bence *Çimen Yaprakları*'nın yazarı olan Mr. Walter Whitman ile *Çimen Yaprakları*'nın başkarakteri olan Walt Whitman'ı karıştırma konusunda bir eğilim vardır ve o Walt Whitman, bize şairin bir tür mercekte büyütülmüşü kadar bile bir imge sunmaz. *Çimen Yaprakları*'nda Walt Whitman, başkahramanı Walt Whitman olan bir tür epik yazmıştır; bunları yazan Whitman değil, olmak istediği adamdır bu. Şüphesiz, bunları Whitman'ı eleştirerek söylemiyorum; onun eseri, bir 19. yüzyıl insanının itirafları gibi okunmamalıdır. Hayali bir figür, bir ölçüde hem yazarın hem de okuyucunun bir mercekte büyütülmüşü ve yansıması olan ütopik bir figür olarak okunmalıdır. Hatırlarsanız ki Çimen Yaprakları'nda yazar çoğunlukla kendini okuyucu ile birleştirir ve şüphesiz bu onun demokrasi teorisini, tek, eşsiz bir başkahramanın bütün bir çağı temsil edebileceği fikrini ifade eder. Whitman'ın önemini ne kadar vurgulasak azdır. İncil'i ve Blake'i bile hesaba kattığımızda Whitman'ın serbest nazımı icat eden kişi olduğu söylenebilir. Ona iki şekilde bakılabilir: bir tarafta onun yurttaşlıkla ilgili olan yanı vardır (onun kalabalıkların, büyük şehirlerin ve Amerika'nın farkında

olduğu gerçeği), diğer tarafta ise mahrem bir unsur vardır, her ne kadar hakiki olup olmadığından emin olmasak da, Whitman'ın yarattığı karakter bütün edebiyatta en çok sevilen ve hatırlanan karakterlerden biridir. Don Quijote ya da Hamlet gibi bir karakterdir ama her ikisi kadar karmaşık olmakla birlikte her ikisinden de daha sevimlidir.

Çimen Yaprakları'nın başkahramanı olan Walt Whitman'ı, Don Quijote ya da Hamlet'le karşılaştırmak yerindedir ve heyecan vericidir: Whitman, gerçekten de kendisinin en büyük (ve tek) edebi karakteridir, en güçlü yaratısıdır. Hamlet, karizmatik olsa da, pek de sevimli değildir; ama Don Quijote ve Whitman oldukça sevimli karakterlerdir. Mesele, Borges'in izin verdiğinden bile daha karmaşıktır aslında: Washington'da İç Savaş sırasında ölenlerle ve yaralananlarla özverili bir şekilde para almadan ilgilenip hizmet veren erkek hemşire kimdi? O, hem şiirsel kahraman Walt Whitman hem de bu bağlamda onunla bütünleşen Walter Whitman, Jr. değil miydi? Walt Whitman'ın yaraları sararkenki imgesi, şehit düşmüş Abraham Lincoln imgesi kadar etkileyicidir ve belki de daha fazla sevgi uyandırıcıdır. "Leylaklar" ağıdını yazan Whitman, Abraham Lincoln'ün arkasından ağıt yakma yetkisini hem edebiyattaki hem de hayattaki hizmetleri ile kazanmıştır. En iyi şiirlerinde Whitman'la ilgili tekinsiz bir şey vardır ama aynı zamanda Hispanik Amerikan şairlerin gösterdiği gibi onun şiirlerinde hem Güney hem de Kuzey Amerika imgesi bulunur.

Genel yargıya göre Pablo Neruda bu şairlerin en evrensel olanıdır ve Whitman'ın gerçek varisi olarak görülebilir. *Canto general*'ın şairi, *Çimen Yaprakları*'nın diğer bütün takipçilerinden daha değerli bir rakiptir ve bunu söylemek benim gibi Hart Crane ve Wallace Stevens hayranı biri için çok zor. Bütün çeşitliliği ve yoğunluğuyla Neruda, Whitman'ın ya da Emily Dickinson'ın saygıdeğerliğine eş midir şüpheliyim. Ama yüzyılımızda Batı yarımküredeki hiçbir şair onun karşısında duramaz. Onun talihsiz Stalinciliği, sıklıkla şiirlerinin dokusu üzerinde bir siğil gibidir ama sadece birkaç yer dışında *Canto general*'e büyük bir zarar vermez. Whitman ile olan ilişkisinde Neruda, Borges'i takip etti: Başlangıçta onun öğrencisiydi, ardından reddetti ve son olarak da son eserlerinde Whitman'ı kompleks bir şekilde revize etti. 1966 yılında Robert Bly ile bir röportajında Neruda, Hispanik Amerikan şiirini (kendi şiiri ile Cesar Vallejo'nun şiiri) birçoğu kendi arkadaşı olan modern İspanyol şiirinden (Lorca, Hernandez, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado) ayırır. Onların arkasında, İspanyol Altın Çağı'nda

önemi olan her şeyi adlandırmış olan Barok Çağ'ın Calderón, Quevedo, Gongora gibi şairleri vardı. Whitman'ın çekiciliği daha önce görülmemiş ve adlandırılmamış olanın nasıl görüleceğini ve adlandırılacağını öğretmiş olmasındandır:

> Güney Amerika'da şiir tamamen farklı bir meseledir. Bizim ülkelerimizde ismi olmayan nehirler, kimsenin bilmediği ağaçlar, kimsenin şimdiye kadar tasvir etmediği kuşlar vardır. Bizim için sürrealist olmak kolaydır çünkü bildiğimiz her şey yenidir. Öyleyse görevimiz şimdiye kadar duyulmamış olanı ifade etmektir. Avrupa'da her şeyin resmi yapılmıştır, her şeyin şarkısı söylenmiştir. Ama Amerika öyle değildir. Bu anlamda Whitman büyük bir öğretmendir. Çünkü Whitman nedir? O sadece yoğun bir şekilde bilinçli değil gözleri de çok açık birisidir! Onun her şeyi gören muhteşem gözleri vardı, o bize şeyleri görmeyi öğretti. O bizim şairimizdi.

Bu adeta Whitman'ın bir tasvirinden ziyade Neruda'nın Neruda'yı idealleştirmesi gibi görünür. Yine de Neruda şöyle devam eder: "O öyle basit birisi değildir; Whitman karmaşık bir insandır ve en iyi hali de en karmaşık olduğu zamandır." Whitman'ın karmaşıklıkları sonsuzdur; Neruda'nınkiler ise pek öyle değildir. Borges ve Neruda birbirlerini sevmezlerdi; insani Borges, Stalizm'i kucaklayacak değildi ve komünist Neruda da Borges'in işçiler, köylüler, Mao ve Stalin'den oluşan gerçek dünyada yaşamadığını söyleyip burun kıvırırdı. Sözlü bir münakaşada kimsenin karşısına almak istemeyeceği bir adam olan Borges, Neruda'yı şöyle yermiştir:

> Onu kötü bir adam olarak düşünürüm... Güney Amerika'daki tiranlar hakkında bir kitap yazdı ve ardından ABD'ye karşı dizeler yazdı. Şimdi bunun saçma olduğunu biliyor. Ve Peron'a karşı bir tek kelime sarf etmedi. Çünkü Buenos Aires'de bir davası vardır, bana daha sonra anlattılar ve o hiçbir şeyi riske atmak istememişti. Ve böylece, soylu duygularla avazı çıktığı kadar yazması gerekirken, Peron'a karşı en ufak bir söz etmemişti. Ve Arjantinli bir kadın ile evliydi, birçok arkadaşının hapse atıldığını biliyordu. Ülkemizin durumunu gayet iyi biliyordu ama Peron'a karşı bir tek laf bile etmedi.

Kitabın adı *Canto general*'dir (1950); 1967'de konuşurken Borges, sinsi ve kurnaz bir şekilde Enrico Mario Santi'nin Neruda'nın kehanetvari yergisi olarak gördüğü büyük hikâyesi "Alef"i düşünüyor olabilirdi. "Alef" 1945 yılında yazılmıştır. Ve ilk kez 1949 yılında, Neruda'nın ansiklopedik desta-

nından bir yıl önce basılmıştır. *Canto general*'da yaklaşık 300 tane farklı şiir vardır. Bunlar on beş bölüm halinde düzenlenmiş ve 1938-50 yılları arasında yazılmıştır. Kitabın reklamı önceden Neruda ve Şili Komünist Partisi tarafından iyi bir şekilde yapılmıştır; dolayısıyla Borges'in bu kitabın geleceğinden haberi vardı. "Alef" adlı hikâyesinde Neruda, Borges'in rakibi budala Carlos Argentino Daneri, inanılmaz derecede kötü bir şair ve bariz bir şekilde Whitman'ın taklitçisi olarak yerilir. Neruda'nın yazmakta olduğu eserini tamamen yerle bir eder; *Canto general*, bütün Latin Amerika'nın şarkısını söylemeye teşebbüs eder: topografya, ağaçlar ve çiçekler, kuşlar ve hayvanlar, yerli ve yabancı kötü insanların Neruda'nın "ceza gereklidir" diyerek cinayetlerini affeder göründüğü büyük cezalandırıcı Stalin, Komünist Parti ve Paul Neruda'nın da dahil olduğu kahramanları içine alır. Borges ise edebi cezayı önceden verir:

> Sadece hayatımda bir kere, Michael Drayton'un İngiltere'deki flora, fauna, hidrografi, orografi, askeri ve dini tarihinin kayıtlarını tuttuğu topografik epik olan *Polyolbion*'un on beş bin dizesine göz atma şansım oldu. Buna rağmen bu sınırlı fakat uzun soluklu eserin Carlos Argentino'nun benzer eserinden daha az sıkıcı olduğuna eminim. Daneri gezegenin tamamını dizelere dökmeyi kafasına koymuştu ve 1941'e kadar Queensland eyaletinden birkaç dönümü, Ob Nehri'nin yanından geçen bir millik mesafeyi, Veracruz'un kuzeyinde bir rafineriyi, Buenos Aires'in Concepcion mahallesindeki dükkanları, Arjantin'in başkentinde Belgrano bölgesindeki Mariana Cambaceres de Alveas'ın villasını ve meşhur Brighton akvaryumundan pek de uzak olmayan bir Türk hamamını içine almıştı. Bana Avusturalya kısmından uzun soluklu pasajlar okudu ve bir noktada kendi uydurduğu bir kelimeyi övdü: "cennet beyazı" rengi ona göre "aslında gökyüzünü ima eder, Avustralya kıtasının coğrafyasında çok önemli bir unsur olan gökyüzünü." Ancak bu geniş, cansız dizeler Kehanetli Canto denen şeyin göreceli coşkusuna bile sahip değildi. Geceyarısı, oradan ayrıldım.

En kötü haliyle, *Canto general*, Güney Amerika'daki kuşları, nehirleri ve hatta madenleri içine dahil eder. 1970'te "Alef" üzerine bir yorumda Borges, Daneri'nin bir Dante taklitçisi olmak istediği fikrinden vazgeçmiştir (alıntılanmış dizeler açıkça Neruda'nın ve diğer Whitman taklitçilerinin parodisidir) ve *Çimen Yaprakları*'nın neredeyse Homerosvari katologcusuna bir başka kurnaz övgü sunar:

Hikâyeyi yazarken başlıca problemim, Walt Whitman'ın başarıyla yaptığı bir şeydi: sonsuz sayıda şeylerin sınırlı bir katalog haline getirilmesi. Görüldüğü gibi bu imkânsız bir iş çünkü böylesine karışık bir sıralama sadece simüle edilebilir ve her bir gelişigüzel unsur yanındakine ya gizli bir çağrışımla ya da zıtlık yoluyla bağlanmak zorundadır.

Borges'in kendi özetinde, Alef'in kendisi, yani hikâyenin Kabalistik fetişi ya da tılsımı, sonsuzluğun uzamsal karşılığıdır. Burada "bütün zamanlar (geçmiş, şimdiki zaman, gelecek) bir arada var olur. Alef'te uzamsal evrenin toplamı çapı 3 cm'e varmayan minicik parlak bir kürede bulunur." *Çimen Yaprakları* ve *Canto general* ile ilişkili olarak bu tanımlama "Alef" adlı 15 sayfalık bir hikâyenin iyi bir tanımıdır. Ben daha da ileri gidip Borges'in entelektüel ve formel açıdan Whitman'dan çok Emerson ile ortak noktaları olduğunu söyleyeceğim.

Neruda için Whitman, onun gerçek babasının yani demiryolcu José del Carmen Reyes'in yerini almış ideal bir babadır. "Pablo Neruda" bir mahlastı, Walter Whitman, Jr.'ın "Walt Whitman" olarak kısaltılmasından daha aşırı bir mahlastı. Whitman'ın *Çimen Yaprakları*'nı yazmaya, babası alkolik Quaker marangoz Walter Whitman, Jr.'ın ölüyor olduğunu duymadan başlamaması gibi Neruda da *Canto general*'a "Benim zavallı sert babam... arkadaşlığında canlı, bardağı dolu" babasından mahrum olmadan başlayamamıştır. Eğer şairseniz ideal bir baba, en iyi şekliyle yanlış anlaşılmıştır ama Neruda Whitman'ı çok iyi anlamıştır. Neruda'nın Whitman'ı yaratıcı bir şekilde yanlış okumaları son derece bilinçlidir. Bunu Dorris Sommer gayet güzel yakalamıştır ve Neruda'nın "Whitman'ın şiirlerinin önsözünde kurtulduklarına benzeyen ve okuyucuyu eşitlik vaadiyle kışkırtmayan eski modelleri yeniden canlandırarak öğretmenini ortada kaldırmaya" teşebbüs ettiğini söylemiştir. Bu doğru olabilir ama en iyi haliyle Neruda, Whitman ile doğrudan karşılaştırılmaya cesaret eder.

Ortak kanıya göre *Canto general*'in en iyi bölümü ikinci bölümdür: on iki şarkıdan oluşan yüce bir dizi "Macchu Picchu'nun Tepeleri." İnka İmparatorluğu'nun başkenti olan Cuzco, Peru'dan seksen mil uzakta, Macchu Picchu'nun tepelerinde, Andes tepesinde, terk edilmiş bir şehir vardır. Neruda, 1943 güzünde Mexico City'de Şili konsolosu olarak üç yıl geçirdikten sonra Şili'ye dönerken Peru'da durmuş ve dağlara çıkmıştır. John Felstiner'ın mükemmel çevirisi, günümüzde İspanyolca yazılmış şiirde yardıma ihtiyacı olan okuyucular için Neruda'ya en iyi başlangıçtır.

Felstiner, Whitman'ın Neruda şiirlerindeki sesin pathosunu ilan ettiğini söyler: "Plazmik insan sevgisi, maddeliği ve tenselliği kucaklama, sıradan hayatların ve işlerin farkında olma, insan geleceğine açık olmak, şairin bir kurtarıcı olmaya gönüllü olması." Bu son imgenin en önemlisi olduğunu düşünüyorum ancak bu Neruda'da en çok problem olandır çünkü Whitman'ın Emersoncı gnostisizmi, Neruda'nın Manici komünizminden çok farklıdır. "Macchu Picchu'nun Tepeleri"nin son kısmı ile "Song of Myself"i yan yana getirdiğimizde her ikisinin de şairlerinin en güçlü olduğu şiirler olduğunu görürüz ama bu karşılaştırma Neruda'nın lehine olmaz:

(anlat bana her şeyi, zincir zincir
Halka halka ve birer birer
Yanında taşıdığın bıçakları bile
Göğsüme ve elime batır
Sarı ışıklı bir nehir gibi,
Gömülmüş jaguarların yattığı bir nehir gibi,
Bırak ağlayayım saatlerce, günlerce, yıllarca,
Kör çağlarca, yüzyıllarca.
Bana sessizlik, su, umut ver
Bana mücadele, demir, yanardağlar ver.
Bedenlerini mıktanıs gibi bana yapıştır.
Damarlarıma, ağzıma.
Benim sözlerimle ve kanımla konuş.)

Hava olur giderim... beyaz saçlarımı kaçak güneşe sallarım,
Girdaplarda bedenimi dağıtır, kendimden geçmişce sürüklerim
Sevdiğim çimenden büyümek için kendimi toprağa miras bırakırım
Tekrar istersen, beni çizmelerinin altında ara,

Kim olduğumu ya da ne olduğumu bilmeyeceksin
Ama yine de sana sağlık vereceğim
Kanını temizleyip besleyerek.

Bana ulaşamazsan hemen cesaretini kaybetme,
Bir yerde kaybedersen başka yerde ara,
Bir yerlerde durup beklerim seni.

Her iki şair de çokluktan seslenir. Neruda'nın Yüksek Barok Quevedo ve büyülü gerçekçilik ya da sürrealizmin bir karışımı olan metaforlarıyla sarı ışıklı nehir, gömülmüş jaguar ve "mücadele, demir, yanardağlar" ölü işçileri canlandırır ve onlar da hem Neruda'nın dilini hem de tutkularını büyülerler. Bu inandırıcı bir pathostur, yoğun ve zorludur ama Whitman'ın dizelerinin nazik otoritesi yanında daha az ikna edicidir. Ölü işçileri kendi sözleri ve kanı ile konuşmaya çağırırken bile Neruda da geç kalınmışlığın endişesi vardır. Whitman bize o gitmeden konuşup konuşmayacağımızı sorar, yetişmek için çok geç kalıp kalmadığımızı sorar. Adeta bizi bekler gibidir. Başka bir yerde Neruda, Whitman'ın verdiği dersi öğrenmiştir. "İnsanlar" adlı şiirinin son kısmı, "Song of Myself"in son iki kıtasını harika bir şekilde tamamlar:

(Öyleyse hiç kimse kaygılanmasın
Ben yalnız görünürken ve yalnız değilken;
Yalnız değilim ve herkes adına konuşurum.

Birisi bilmeden beni duyuyor,
Ama benim şarkısını söylediklerim, bilenler
Doğmaya devam edecek ve dünyayı dolduracak)

Whitman'ın şiirlerinin çevirisini yapmış olan Neruda'nın burada Whitman'a gönderme yaptığından şüphem yok ve baba ile oğulun fizyonu, en azından bu an için neredeyse tamamlanmıştır. Neruda, *Yay ve Lir*'i (1956) sonunda kişisel ve toplumsal Whitman'ı birleştirmeyi amaçlayan ve Borges'e karşı çıkan Meksikalı şair-eleştirmen Octavio Paz ile aynı fikirde görünür:

> Walt Whitman, yaşadığı dünya ile uyumsuzluk yaşamayan tek büyük modern şairdir. Hatta yalnızlık bile çekmez; onun monoloğu geniş bir korodur. Şüphesiz onun içinde en azından iki insan vardır: kamusal şair ve kendi gerçek erotik eğilimlerini gizleyen bireysel insan. Ancak onun (demokrasi şairi) maskesi bir maskeden daha fazlasıdır: onun gerçek yüzüdür. Son zamanlarda yapılan bazı yorumlara rağmen, şiirsel rüya ve tarihsel olan onun içinde tamamen çakışır. Onun inançları ve sosyal gerçeklik arasında bir kopukluk yoktur. Ve bu hakikat herhangi bir psikolojik koşuldan daha

yüksektir (yani geniştir ve daha önemlidir.) Şimdi, Whitman'ın şiirinin modern dünyadaki tekliği, sadece onu da içine alan tekliğin ışığı altında açıklanabilir: Amerika'nın tekliği.

(Ruth L.C. Simms'in çevirisinden)

Bu güzel bir şekilde yanlıştır. Hem Borges'i yanlış anlar (son zamanlarda yapılan bazı yorumlar) hem de Whitman'ın şiirsel karmaşıklığını hafife alır. "Gerçek erotik eğilimler" ve "psikolojik koşul" önemli değildir; önemli olan Whitman'ın kendi zihin haritasıdır; bu, iki zıt benliği ve her ikisinden de uzak bir ruhu ortaya koyduğu bir kartografyadır. Whitman'ın gerçek yüzü ne demokratiktir ne de elitisttir; kendisine rağmen Neruda'nın anlamış göründüğü gibi hermetiktir. Belki Hispanik Whitman'ın kabulü akıl karıştırıcı bir problemdir çünkü konuyla ilgili temel figürler -Borges, Neruda, Paz, Vallejo- "Song of Myself" ve "Sea-Drift" şiirlerini derinlemesine okumakta başarısız olmuşlardır.

Latin Amerikalı şairlere bir kıyaslama örneği olarak harika Portekizli şair Fernando Pessoa'yı (1888-1935) sunarım. O, fantastik bir yaratı olarak Borges'in bütün yaratılarını geçer. Lizbon'da doğmuş olan Pessoa, baba tarafından Yahudi dönmelerden (*conversos*) geliyordu. Güney Afrika'da eğitim gördü ve Borges gibi iki dilli büyüdü. Gerçekten de, yirmi bir yaşına gelene kadar hayatında sadece İngiliz şiirler yazdı. Şiirsel saygıdeğerlik açısından Pessoa, Hart Crane'e denktir ve özelikle *Mensagem* (Mesaj) ona çok benzer. *Mensagem*, Crane'in *Köprü*'süne benzeyen, Portekiz tarihi üstüne şiirsel bir dizidir. Ancak Pessoa'nın lirik şiirlerinin çoğu güçlü olsa da, bu eserlerinin sadece bir kısmıdır; bir seri alternatif şair de icat edip (bunların arasında Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis vardır) ve onlar olarak ya da onlar için cilt cilt şiirler yazmaya devam etmiştir. Bunlardan ikisi (Caeiro ve Campos) muhteşem şairlerdir, Pessoa'dan ve birbirlerinden tamamen farklıdır. Reis ise ilginç ikincil bir şairdir.

Pessoa ne çılgındı ne de safi bir ironist: o yeniden doğmuş bir Whitman'dır ama "benliğim" "hakiki ben" ya da "ben kendim" ve "ruhum" yerine kendisine farklı isimler veren ve bunların hepsi için mükemmel şiir kitapları yazan ve hatta Walt Whitman adıyla başka bir kitap yazan bir Whitman'dır. Parallellikler tesadüf olmak için fazla yakındır; özellikle "heteronym"*'lerin (Pessoa'nın terimi) icadının arkasından *Çimen Yaprakları*'na derin bir ilgi başlamıştır. Kaba sabalardan biri olan Walt Whitman, bir Amerikalı, "Song

* Yazılışı aynı, okunuşu ve anlamı farklı kelimeler. *-çn*

of Myself"in kendisi olan kişi, Alvaro de Campos, Portekizli Yahudi gemi mühendisi haline gelir. "Hakiki ben" veya "ben kendim" ise "koyun çobanı" pastoral Alberto Caeiro haline gelirken Whitmancı ruh Ricardo Reis'e, Horatius tarzında şiirler yazan Epikürcü bir materyaliste dönüşür.

Pessoa her üç şairin de biyografileri ve fizyonomileri olmasını sağladı ve onların kendisinden bağımsız olmasına izin verdi; öyle ki kendisi de "ustası" ya da şiirsel öncüsü olarak Caerio'yu ilan etmekle Campos ve Reis'e katılır. Pessoa, Campos ve Reis'in hepsi de Whitman'dan değil Caeiro'dan etkilenmiştir ve Yüksek Romantik çağda 26 yaşında ölmüş eğitimsiz "saf" ya da doğal bir şair olarak Caeiro, hiç kimseden etkilenmemiştir. Pessoa'nın destekçilerinden biri olan Octavio Paz, bu dördü bir arada şairi şöyle özetlemiştir: "Caerio, Reis, Campos ve Pessoa'nın etrafında döndüğü güneştir. Her birinde yadsıma ya da gerçek dışılık parçacıkları vardır. Reis biçime inanır, Campos duyguya, Pessoa sembollere. Caerio ise hiçbir şeye inanmaz. O vardır."

Portekizli araştırmacı Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, Pessoa'nın kanonsal eleştirmeni olarak kendisini göstemiştir ve heteronimleri onun "Whitman'a yarı uyup yarı nefret ederek, sadece Whiman'ın şiirini değil onun cinselliğini ve politikasını okuması" olarak yorumlar. Pessoa'nın güçlükle bastırılmış homoerotizmi, Campos'un vahşi mazoşizminde ortaya çıkar, bu da Whitmanvari bir şey değildir; ve *Çimen Yapraklari*'nın demokratik ideolojisi, Portekizli (vizyoner) monarşist için kabul edilemez.

Her ne kadar Ramalho de Sousa Santos, Pessoa'nın Whitman'la ilgili olarak kirletilme endişesini göz ardı etmeye çalışsa da etkilenme endişesi şaka değildir. D.H. Lawrence'ın *Klasik Amerikan Edebiyatı Üstüne İncelemeler*'de yaptığı gibi, Pessoa-Campos, Whitman'ın evreni ve içindeki her şeyi hırsla kucaklamasına karşı büyük bir kararsızlık sergiler; yine de Pessoa, onun idealize eden eleştirmenlerden daha iyi bir şekilde, "heteronim"lerin muhteşem kurgusuna rağmen, şiirsel benliklerini Whitman'ınkinden koparmanın ne kadar imkânsız olduğunu bilir. Ramalho de Sousa Santos bile, etkilenme yükünü bir feminist kaçınma ile göz ardı etmeye çalıştıktan sonra, şiirsel aile romansının, zamansal aile bağlarının sert gerçekliklerine döner:

> Whitman'daki ben ve *Ben Kendim* arasındaki üstü kapalı diyalogtan, Pessoa açık bir şekilde birbirinden farklı iki ses imgesi ortaya çıkarmıştır. Önceleri Whitman bağlantılı, organik bir bilinç yoluyla bu iki sesi bir dinamik bü-

tünde birleştirmeyi başarıyordu. Pessoa, yarım yüzyıl sonra geldi ve çağdaş düşünce akımlarına hakimdi; Nietzsche, Marinetti ve özellikle (çevirilerini yaptığı) Pater'ı gayet iyi biliyordu. O, hem teknik hem de felsefi açıdan Benliği, Whitmanvari bir tarzda ifade etmek için yeni bir strateji keşfetmek zorunda kalmıştı. *Çimen Yaprakları*'nda ve özellikle "Song of Myself"de (Kendimin Şarkısı) iki potansiyel olarak zıt benliği keşfederek Pessoa, tek bir bilincin, varlığa karşı iki temel tutum arasında gidip gelerek sürekli akışını şiirsel olarak ifade etmenin yollarını bulmuştur. Caeiro ve Campos birlikte, "Song of Myself"i solistin ana sesinin daima görünmez bir diğer sesin varlığı ile gölgelendiği bir düet olarak yeniden söylerler. Bir şiirsel kişiliği diğerinin temel bir parçası olarak okumak heteronimlerin yeni bir okumasını sağlar.

Benim de katıldığım bu görüşe göre, Pessoa şiirsel etkilenme oyununda kendi rolünü kabul eder ancak öncünün ruhsal kartografyasını iki kurgusal şairin iletişimi olarak dışsallaştırarak Whitman okumasını daha yüksek derecede bir bilince çıkarır. Bu okumayı ilk olarak Caeiro ve Campos'un şiirlerine uygulamak ve arkasından şiirsel çeşitliliği birçok eleştirel yoruma neden olmuş Neruda'ya atlamak istiyorum. Ricardo Neftali Reyes, Pablo Neruda mahlasını aldığında ve Walt Whitman'ı koruyucu baba olarak kabul ettiğinde, Pessoa'nın heteronomik ilkesine doğru ilk adımını atmış olur. *Canto general*, bazı hayranlarının öngördüğü gibi Amerika'nın genel şarkısı olarak kabul görüp *Çimen Yaprakları*'nın yerini alır mı bilinmez ama Neruda'nın ansiklopedik epiğinden farklı büyük bir şiir birikimi de vardır. Onun kariyerinin oldukça değişik dönemleri ve eserleri arasındaki ilişki oldukça Whitmancı'dır. Çünkü aynen Caeiro ve Campos'un birbirinden çok farklı ama yine de Whitmancı benlikler olmaları gibi çok farklı Neruda benlikleri şiirlerde kendilerini gösterir. Whitman'ın "hakiki ben"i gibi Caiero da oyunun hem içinde hem dışındadır; oyunu seyreder ve hayrete düşer:

O ya da bu şekilde
An izin verirse,
Bazen düşündüğümü söyleyebilerek
Diğer zamanlar sözümü karıştırıp söyleyemeyerek
İstemeden şiirlerimi yazar dururum,
Sanki yazmak jestlerden oluşmazmış gibi,
Sanki yazmak benim başıma gelmiş bir şeymiş gibi
Üstüme ışıklarını veren güneş gibi.

Ne hissedersem onu söylemeye çalışırım
Ne hissettiğimi düşünmeden.
Kelimeleri fikre uydurmaya çalışırım
Kelimeleri bulmak için
Düşünce koridoruna girmeden.

Her zaman ne hissetmem gerektiğini bildiğimi hissetmem.
Düşüncelerim yavaş yavaş nehirde yüzer,
İnsanların giydirdiği elbiselerle ağırlaşmış olarak.

Öğrendiklerimden uzak durmaya çalışırım;
Bana öğrettikleri hatırlama tarzını unutmaya çalışırım
Duyularımı boyamak için kullandıkları mürekkebi kazırım,
Hakiki duygularımı bavula çıkarırım,
Açarım kendimi, ben kendim olurum, Alberto Caeiro değil,
Doğanın "ürettiği" bir insan hayvanı.
(Edwin Honig ve Susan Brown'un İngilizce çevirisinden.)

Whitman'ın gerçek beni *Çimen Yaprakları*'nı yazmamıştır ve "Song of Myself"de mastürbasyon tecavüzünü yaşayıp "As I Ebb'd With the Ocean of life"da kaba saba Walt ile dalga geçmemiştir. Pessoa'nın içgüdüsü ona, Whitmancı ben kendimin ne tür bir şiir yazabileceğini öğretmiştir: istemsiz, insan hayvanının ya da doğal insanın ifadesi, öğrenerek, hatırlayarak ve duyuların geçmiş temsillerinden tamamen kurtulmuş olarak. Böyle bir şey olabilir mi? Açıkça hayır ve Pessoa da kuşkusuz bunu bilir; ancak Caeiro'nun şiirleri, yazılamayanı yazmak için büyüleyici bir girişimdir; Pessoa ifadenin diğer ucuna, (şeytani, kaba saba Walt'ın kendini öven rapsodisi), aşırılıklarıyla Campos'u yerleştirir. Burada, "Walt Whitman'a Selam"da olduğu gibi:

Sonsuz Portekiz, on bir Haziran bindokuzyüzonbeş...
A-hoy-hoy-hoy-hoy!
Burada Portekiz'den, beynimde bütün geçmiş çağlarla
Seni selamlarım Walt, selam sana Evrendeki kardeşim,
Tek canlı gözlüğüm ve sıkıca düğmelenmiş kuyruklu ceketimle
Sana yakışmaz değilim Walt, sen de biliyorsun,
Sana yakışmaz değilim, selamlamam bile buna yeter...

Ben, kendini miskinliğe kaptırmış, çok çabuk sıkılan,
Seninleyim, bildiğin gibi ve anlıyor, seviyorum seni.
Öldüğün yıl doğmuşum, hiç görmesem de seni
Biliyorum sen de beni sevmiştin, biliyordun ve mutluyum.
Beni tanıdığını biliyorum, beni düşündün ve açıkladın,
Bunun ben olduğumu biliyorum, doğduğumdan on yıl önce Brooklyn Feribotu'nda da olsa
Ya da Rua du Oura'da dolaşıp, Rua du Oura'dan başka her şeyi düşünürken.
Ve seni, her şeyi hissettiğin gibi ben de hissederim ve böylece burada el ele tutuşuruz,
El ele, Walt, el ele, evren ruhumuzda dans ederken.

Ey mutlakların ozanı, daima modern ve sonsuz,
Dağılmış dünyanın ateşli odalığı,
Şeylerin çeşitliliğine dokunan muhteşem oğlancı,
Kayalar, ağaçlar, insanlar ve işleriyle cinselleşen,
Gelip geçeni isteyen, günlük ilişkileri, sadece gözleneni isteyen,
Her şeyin içindeki şeyin meraklısı,
Ölümün içinden geçip giden büyük kahramanım,
Haykırarak, bağırarak, böğürerek Tanrı'ya.

Her şey ile vahşi ve narin kardeşliğin ozanı,
Büyük epidemik demokrat, bedeniyle ruhuyla her şeyin yanında.
Her bir eylemin karnavalı, bütün niyetlerin alemcisi
Her ani itkinin ikiz kardeşi,
Makine üretmeye meraklı dünyanın Jean-Jacques Rousseau'su,
Akla gelmeyen şehvetin Homeros'u,
Buharlı patlamanın eşiğinde duyguların Shakespeare'i
Elektriğin yaklaşan geleceğinin Milton-Shelley'si!
Bütün jestlerin kâbusu,
Her bir nesne-güce işleyen spazm,
Bütün evrenin pezevengi,
Tüm güneş sistemlerinin fahişesi...

(Honig ve Brown'un İngilizce çevirisinden)

Bu 1915 fantezisi, iki yüz satırdan fazla devam eder ve yanında daha uzun Whitmancı eserler olan "Ode" ve Campos'un başyapıtı ve yüzyılın başlıca şiirlerinden biri "Maritime Ode" (Denizci Şiiri) vardır. Neruda'nın *Residence on Earth* (Dünyada İkamet) ve *Canto general*'in en iyi bölümleri dışında, Whitman'ın ardından yazılmış hiçbir eser abartılı yaratıcılık açısından "Maritime Ode" ile kıyaslanamaz. "Walt Whitman'a Selam" yüce bir duygu karmaşası ile Whitmancı bir tepki oluşumu (Tüm güneş sistemlerinin fahişesi) açısından D.H. Lawrence'ı bastırır ve Whitman'ı "dokuz esinin ve güzellik tanrıçalarının iktidarsız ve şevkli aşığı" olarak kutsayarak sona erer.

Federico Garcia Lorca, Whitman'ı on beş yıl sonra selamlarken (1930 yılında Hart Crane'in *Köprü* adlı eseri yayınlandığı zaman), Campos'un sürrealistik şarkılarıyla kıyaslandığında çok da iyi olmayan *New York'ta Şair* adlı eserinde "Walt Whitman'a Şiir" adlı şiiri yazar; ancak Pessoa'nın aksine Lorca, Whitman'ı sadece ikinci elden bilgilerle tanıyordu ve onun "Sakalı kelebeklerle dolu", "sevimli bir yaşlı adam" olduğunu hayal etti. Pessoa-Campos ise, Whitman'da demlenmiş ve ateşlenmiş olarak, şiirsel hayatı için mücadele eder. Bunu kısmen (Borges'den önce) Borgesci bir stratejiyle Walt Whitman haline gelerek yapar. Bu, Borges'in Pierre Menard'ının Don Quijote'nin yazarlığını gaspetmek amacıyla Cervantes haline gelmesine benzer.

Neruda, en azından kendi Whitmancı şiirlerinde, *Çimen Yaprakları*'nın şairinin kaçak, utangaç, savunmada ve metamorfik olduğunu anlamıştır. Frank Menchaca'nın gözlemlediği gibi, "Neruda ayrıca Whitman'ın şiirlerinde özgürce mevcut olduğunu iddia eden benliğin hiçbir yerde bulunmadığını anlamış olmalıdır." Hem Whitman'da hem de Neruda'da ölüm, belki de bu "hiçbir yerin" bir parçasıdır. Ama ölüm, Neruda'nın Whitman'ın yaraları sararken ortada dolaştığı eserlerinin bir konusudur. *Residence on Earth*, Neruda'nın erken dönem şiirinin son noktasıdır ve Neruda'yı ağıt yakan Whitman'ın kendisini deniz akıntısının bir parçası olarak düşündüğü tarzda kasvetle karşılaşırken gösterir. Neruda "kurtuluşu olmayan şiir" demiştir ve kendisini bu umutsuzluktan, sadece İspanyol İç Savaşı'nda yenik düşmüş Cumhuriyetçilerin yanında yer aldığı eylemlerle kurtarabilmiştir. Bir iki avuç önemli akademik modern eleştirmenden biri olan Leo Spitzer, *Residence on Earth*'ü "kaotik liste" olarak tanımlamıştır. Bu da daha karan-

lık bir Whitman'ın kontrolden çıkmış halidir, Whitmancı yaratıcı sürecin Spitzer'ın deyimiyle "dağılan eylemlere" indirgenmiş hali ya da Whitman'ın hayat okyanuslarıyla gitgelleridir.

Pessoa'nın heteronimleri açısından, *Residence on Earth* şiirleri Caeiro öğesinin Campos'da, kendi içine hapsolmuş bir Whitman'da gizli kalmasıyla yazılmıştır. Belki de bu en iyi şekilde W.S. Mervin'in harika çevirisiyle "Etrafta Yürümek"in sonuç bölümünde yakalanır:

Bu nedenle Pazartesi yağ gibi yanar
hapishane suratımla geldiğimi görünce,
ve geçerken yaralı bir tekerlek gibi ulur
ve geceye doğru sıcak kan gibi yürür.
Beni belirli köşelere iter, bazı rutubetli
evlere,
pencerelerden kemikleri çıktığı hastanelere,
sirke kokan ayakkabıcı gemilerine,
uçurumlar kadar korkunç sokaklara.

Sülfür renkli kuşlar vardır ve korkunç bağırsaklar
nefret ettiğim evlerin kapılarından sarkar,
kahve fincanlarında unutulmuş takma dişler vardı,
aynalar vardır
utançla ve dehşetle ağlaması gereken,
her yerde şemsiyeler, zehirler ve göbek bağları vardır.
Sakin sakin, gözlerle, ayakkabılarla yürürüm,
kızgınlıkla, unutkanlıkla,
ortopedik araçlar satan dükkanları, ofisleri geçerim,
ve ipe serili çamaşırlarla dolu avluları:
iç çamaşırları, havlular, gömlekler, ağır ağır kirli
gözyaşları döken.

En güçlü haliyle *Canto general*, Neruda'daki bu intihar eğilimli Whitmanizm versiyonunun mutlak panzehiridir. Roberto Gonzales Echevarria, *Canto general*'i bir "ihanet poetikası" olarak adlandırmıştır. Bu Neruda'nın 23 Eylül 1973'te arkadaşı Cumhurbaşkanı Salvador Allende'nin, Şili askeriyesi tarafından öldürülmesiyle sonuçlanan kıyımlardan 12 gün sonra ölümünün dehşetli acısının kehaneti gibidir. İhanet, Whitman'da sadece ikincil bir temadır. Onun politikayla ilişkisi zamanımızın kötü edebiyat eleştirisi döneminde, her şeyin politize edildiği bir zamanda fazlasıyla abartılmıştır. Ancak ihanet, ister İspanyol Cumhuriyeti'nin ister Şili ordusunun ihaneti olsun, Neruda için şiirsel bir özgürleşmedir, Whitman ile paylaştığı karanlık yüzünden kurtulmasıdır. Ama onun Whitman'da olan doğaüstü bir gün ışığı yayma kapasitesi yoktur. Borges, Neruda, Paz ve daha birçoğunun üstünde Whitman'ın etkisinin mutlak dersi şudur: Sadece Pessoa'nın sahip olabileceği gibi bir çılgınlıktaki özgünlük, bu etkiyi şiirsel benliğe ya da benliklere zarar vermeden taşıyabilir.

22.

BECKETT...JOYCE... PROUST...SHAKESPEARE

James Joyce adlı biyografisinde Richard Ellmann, biri 50 diğeri 62 yaşındayken Joyce ve Beckett arasındaki arkadaşlığı, hoş bir şekilde anlatır:

> Beckett sessizliğe bağımlıydı, Joyce da öyleydi; birbirlerine karşı yöneltilmiş sessizliklerden oluşan sohbetleri olurdu, ikisi de hüzünlüydü: Beckett dünya için, Joyce da büyük ölçüde kendisi için. Joyce, alışkanlığı olduğu gibi otururdu, bacak bacak üstüne atmış, üstteki bacağın parmakları, alttakinin arkasında, Beckett da, Joyce gibi ince ve uzundu ve aynı şekilde otururdu. Joyce aniden şöyle bir soru sorardı: "Nasıl olur da idealist Hume bir tarih yazabilir?" Beckett cevaplardı: "Bir temsiller tarihi."

Ellman'ın kaynağı 1953'te Beckett'la yaptığı bir röportajdı; üzerinden yirmi yıldan fazla zaman geçmişti ama Beckett dün gibi hatırlıyordu. Joyce altmış yaşına gelmeden 1941 yılında öldü; Beckett ise seksen üç yaşındayken 1989 yılında öldü. Beckett, Joyce'u daima ikinci bir baba gibi sevdi ve ustanın sadık bir öğrencisi olarak başladı. Beckett'ın bütün kitapları arasında benim en sevdiğim (ilk basılan eseri olan) *Murphy*'dir. 1935 yılında yazılmış, 1938'e kadar basılmamıştır. Ancak bu kitap Anthony Burgess'in herhangi bir romanı kadar Joycevaridir ve kesinlikle Beckett'ın olgunluk dönemi üçlemesi (*Molloy, Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan*) ile ya da başlıca oyunları (*Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu, Krapp'ın Son Bandı*) ile ortak noktası çok azdır. *Murphy*'yi tartışmanın başlangıç noktası olarak seçmemim bir nedeni her zaman bana hissettirdiği zevktir, diğer bir nedeni ise Beckett'ı en çok Joycecu olduğu zamanda incelemektir. Joyce'un kendisi de *Murphy*'i severdi, öyle ki Murphy'nin küllerinin en son yerine yerleştirilmesi sahnesinin betimlenmesini ezbere bilirdi:

> Birkaç saat sonra Cooper kül paketini daha önce kaybetmemek için koymuş olduğu cebinden çıkardı ve büyük bir öfkeyle kendisine hakaret eden

bir adama fırlattı attı. Paket duvardan döşemeye düşerken patladı, seçimlerini meşin topa yapmış olan beyefendilerin bile beğenisini kazanarak, burada bir anda sayısız dripling, pas, çalım, şut, yumruklama, kafa vuruşlarının hedefi oldu. Öyle ki kapanış saati geldiğinde, Murphy'nin bedeni, usu ve tini salonun döşemesine dağılmıştı, ertesi gün tan yeryüzünü boz bir renge boyamadan bira, izmarit, cam kırıkları, kibrit, tükürük, kusmuk ve talaşla birlikte süpürüldü.*

Burada "beden, us ve tin"den söz edilmesi, altı sayfa önceki Murphy'nin vasiyetini hatırlatmak amaçlıdır:

Bedenim, usum ve ruhumun düzenlenmesi konusunda: Üçünün de yakılıp, kâğıt bir torbaya konulmasını, Dublin'de Abbey Sokağı'ndaki Abbey Tiyatrosu'na götürülmesini, orada vakit geçirmeden en mutlu saatlerin geçtiği kenefe, özellikle de orkestra koltuklarına inerken sağda bulunana indirilmesini, olasıysa oynanan bir oyun sırasında kubura atılarak üstüne güzel bir sifon çekilmesini, bütün bu işlemlerin törensiz, hüzünlü gösterilere girişmeden gerçekleştirilmesini diliyorum. dipnot. A.g.e. s. 176.

Murphy'nin olumsuz coşkusu diyebileceğimiz şey, mutlu bir şekilde biteviye devam eder. Kitabın güzelliği coşkulu dilindedir: O, Samuel Beckett'ın *Aşkın Çabası Boşuna*'sıdır. Kitap pek de Beckettvari değildir çünkü bir yandan utanmaz bir şekilde Joycecu'dur, diğer yandan da Beckett'ın bu romanı Rabelais, Cervantes ve Sterne'ün (Northorp Frye'ın tabiriyle) "anatomi" biçiminden ziyade Dickens, Flaubert ve erken dönem Joyce'un romanı olarak bir temsiller tarihinin bir parçası olan tek kapsamlı eseridir. *Murphy* şaşırtıcı bir şekilde sürekli bir anlatıya sahiptir. Benim en sevdiğim iki karakter, Dublin Pisagorcuları Neary ve Wylie, bazen "Miss Counihan'ın sıcak yağlı kalçalarının" yanındayken, Beckett onlara canlılık ve mizah açısından bir daha göremeyeceğiz konuşmalar yaptırır:

"İkiniz de şuraya önüme oturun, umutsuzluğu da bırakın bir yana," dedi Neary. "Unutmayın ki bir üçgenin kenarları birbirine eşit olmasa da bir dairenin çemberi, bu sözümona üçgenin kesişme noktalarından geçmeden edemez. Bir hırsızın kurtulmuş olduğunu da hep anımsayın."

"Bizim şu boktan kenarortaylarımız mı desem, ne desem, Murphy'de birleşiyor," dedi Wylie.

* Samuel Beckett, *Murphy*, çev. Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 179.

"Bizim dışımızda," dedi Neary. "Bizim dışımızda."

"Dışarının aydınlığında," dedi Bayan Counihan.

Şimdi sıra Wylie'ye gelmişti ama söyleyecek bir şey bulamıyordu. Yeterli bir süre içinde kendine yaraşır bir şey bulamayacağını anlayınca, hiçbir şey aramayan, hatta o âna kadar gerekeni bulup, sabırsızca sırasının gelmesini bekleyen birinin ifadesini takındı. Sonunda Neary merhametsizce konuştu:

"Sıra sende İğne!"

"Hanımefendiyi son sözü söylemekten yoksun bırakmak!" diye haykırdı Wylie. "Ve hanımefendiyi bir başkasını bulmak zahmetine sürüklemek! Hadi Neary!"

"Ne zahmeti?" dedi Bayan Counihan.

"Bırakalım bunları," dedi Neary. "Gelmek istediğim nokta, önermek istediğim şey şu. Gerçek hayatta ve yazında olduğundan farklı bir biçimde dağarcığımızdaki doğruları elimizden geldiğince en iyi biçimde ortaya dökelim. Şimdiye kadar bunu söylemekten kaçınmıştım hep. İşte bunu anlatmak istiyordum şey derken, ne derken? Unuttum. Üçümüzün ayrılma zamanı geldi çattı."

Neary, sadece Beckett'ın Saint Augustinus'dan en sevdiği özlü sözün birinci, iyimser yarısını vermiştir ki bu *Godot'yu Beklerken*'in ethosunun merkezidir: "Umutsuzluğa kapılma hırsızlardan biri kurtuldu; kurtulurum sanma hırsızlardan biri lanetlendi." Bir zamanlar Beckett şöyle demişti: "Ben inanmasam dahi, fikirlerin biçimi ile ilgilenirim... Bu cümlenin de harika bir biçimi vardır. Önemli olan biçimdir." İlahi affediciliğin biçimi, Augustinus'a geri dönüp bakan Protestan Hıristiyanlıkta hem zıttır hem de keyfidir ve sıkı bir inançsız olan Beckett, İrlanda Protestanı olarak yetiştirilmişti. Çok keyifli bir şekilde inançsız olan Murphy, Beckett'ın yazdığı en katıksız komedidir. Karanlık yönleri de vardır ama bunlar kıyıda köşede kalmıştır. Kitapta Joyce, Beckett'ın üzerinde romansal etkisi olan diğer tek yazar tarafından dengelenmiştir: bu çok farklı bir Proust'tur ve Beckett onun hakkında 1931 yılında kısa, enerjik bir kitap yayınlamıştır. Kitap, belki sadece Joyce'un bir öğrencisinin yazabileceği bir şekilde bir Proust vizyonu ile sona erer:

> Proust için, dilin niteliği herhangi bir ahlak ya da estetik sisteminden daha önemlidir. Nitekim biçimi içerikten ayırmaya da kalkışmaz. Biri ötekinin somutlaşmasıdır, bir dünyanın açığa çıkarılması. Proustgil dünya zanaatçı tarafından eğretilemeyle dile getirilir, çünkü sanatçı tarafından eğretile-

meyle kavranır: Dolaylı ve karşılaştırmalı algının dolaylı ve karşılaştırmalı anlayımı.*

Burada "Proust" yerine "Joyce" ya da "Beckett" ismini koyarsanız, söylenenler yine de doğru olur. *Proust* kitabının başlarında Beckett "ukala yaşama isteğimiz"den söz eder ve isteğe Schopenhauercı bir karşı koymada Proust'a katılır. Bir yazar olarak kendi inancı, Joyce'dan Proust'a bir köprü kuran iki cümlede ortaya çıkar:

> Araştırmada tek verimli yöntem kazısaldır, gömülmeyi, tin'in büzüşüp küçülmesini gerektirir. Sanatçı aktiftir, ama negatif anlamda aktif: Dış çemberlerde kalan olguların nafileliğinden yüz çevirip girdabın merkezine yönelir. **

Bu, benliğin uçurumuna iniş, *Wake* ya da *Kayıp Zaman*'dan daha çok Beckett'ın üçlemesinin sanatıdır. Bütün sevgisi bir yana Joyce, Beckett'ı en çok sürekli sergilediği doğaüstü ustalığıyla büyülemiştir. Beckett, hiçbir zaman Joyce'u, *Ulysses*'e ya da *Wake*'e dönüştürdüğü *materia poetica*'nın altında ezilirken görmeyi tercih etmemiştir. Bunun aksine Beckett'ın Proust'u, kullandığı malzeme tarafından esir alınmaya, kurban edilmeye cesareti olan ve bunu da Romantik bir endişe ile kabul eden biri olarak, karşıt bir edebi baba olarak sunulmuştur. Beckett'ın *Proust* kitabında Joyce'un adı hiç geçmez ama romantik Proust (ve Beckett) gibi yaşadıkları sürece, Zaman içinde yazacak olan yazarların karşısındaki klasik sanatçı olarak ortaya çıkar:

> Klasik sanatçı, her şeyi bilenin ve her şeye kadir olanın bakış açısını benimser. Kronolojisine belirginlik ve gelişmesine de nedensellik kazandırmak için kendini yapay biçimde Zaman'ın dışına çıkarır. Proust'un kronolojisini izlemek son derece zordur, olaylar ıspasmozlu bir ritimle birbirini izler; karakteriyle izlekleri de, neredeyse çılgın bir içsel zorunluluğa boyun eğer görünmekle birlikte, makul bir sıralanışın bayağılığına karşı ince bir Dostoyevski hoşgörüsüyle sunulur ve geliştirilir. ***

Bu *Kayıp Zamanın İzinde*'den çok *Murphy*'e yakındır ve zaten üçle-

* Samuel Beckett, *Proust*, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 75.
** A.g.e., s. 60.
*** A.g.e., s. 71.

mesinin bir savunmasıdır. "Joyce daha çok bildikçe, daha çok yapabildi"; bunun alternatifi "iktidarsız çalışmak, cehalet"tir. Bu sözler bilincin bazı çok keskin durumları için metaforlar olarak alınmalıdır. Bu durumlardan *Godot'yu Beklerken*, Üçleme, muhteşem *Oyun Sonu* ve gerçek şok yaratan *Acaba Nasıl* ortaya çıkmıştır. Bunların özünde bilincin farklı dereceleri olduğu konusunda şüphelerim var. Bu Beckett'ı Yüksek Modernistlerin sonuncusu, Pound, Eliot, Joyce'un (ve Lyndham Lewis) komik epilogu ve Batı'nın Aydınlanma ile mahvolmasının son tanığı olarak düşünen Hugh Kenner'in post-Kartezyen alegorisidir.

Beckett'ın zamanımızın hastalığı ile ilgili anlayışı, Descartes'dan çok Schopenhauer'dan kaynaklanan bir post-Protestan anlayışıdır. Özbilinç, yaşadığımız vertigonun vizyonunda bir unsurdur ama sadece yaşama isteğinin bir başka meyvesi olarak. Haz ilkesinin ötesindeki itki hakkında takıntılı ve belagatli Schopenhauer bile bunu temsilde geç kalmıştı. Ondan sonra gelen Freud da geç kalmıştı. Yaşama isteğinin ustaları arasında Falstaff ve Macbeth vardır ya da efendi olarak Falstaff ve kurban olarak Macbeth vardır demeliyiz. Racine'i tercih ettiğini söylemesine rağmen Beckett'ın aklından çıkmayan Hamlet, efendi ve kurbandır ve bu haliyle Beckett'ın kanonsal oyunu *Oyun Sonu*'nun içine işlemiştir. Beckett'ın Hamlet'i, aşırı bilincin eylemi yadsıdığı Fransız modelini takip eder. Bu da Shakespeare'in Hamlet'inden bir nebze uzaktır. Büyük ihtimalle Fransız Hamlet'i tercih eden T.S. Eliot "Laforgue'un Hamlet'i bir yeni yetmedir; Shakespeare'inki ise değil, onun açıklaması ve mazereti yoktur," diye düşünmüştür. Beckett'ın Hamın karakteri, Laforgue'un Hamlet'i gibi, mahvolmuş bir tanrı ya da kainatın yaratıcısı olarak şişirilmiş bir yeni yetmedir. Ancak özbilinç Hamm'ın üzerinde bir külfet değildir; onun içinde korkunç bir şekilde mahvolmuş bir halde yaşama isteği vardır ve bu da daima Beckett'ın *daemon*u olmaya devam etmiştir. Eğer bir sanatçıysanız, mesleğinizin yaşama isteğini kendine özgü bir şekilde çoğaltmasından mustarip olursunuz, başlangıçta tanınmak için, sonunda ise ölümsüzlük için bir istektir bu. Beckett en az diğer bütün güçlü yazarlar kadar ve hatta çoğundan daha iyi ve ahlaklı bir insandı: sonsuz bir şekilde merhametli, sonsuz bir şekilde içine dönük olduğu halde bitmek tükenmek bilmeyen bir iyiliği vardır. Ama bir yazar olarak bütün yazarların çektiği kadar acı çekmiştir; bir yazar ne kadar güçlüyse acısı da o denli zorludur. Beckett çok güçlü bir yazardı, Borges'ten ya da şimdiki durum itibariyle Kanon'daki en son tartışma götürmez yazar olan Pynchon'dan daha güçlü bir yazardır.

İlk önce Fransızca yazmaya başlayıp sonra kendi kendisini İngilizceye çevirmeye geçtikten sonra, ikisinin de Schopenhauer'daki ortak mirasına rağmen biçimsel açıdan Joyce'dan kurtulmuştu ve Proust'un vizyonundan etkilenmemeyi başarmıştı. *Oyun Sonu* ya da *Acaba Nasıl* ile karşılaşan hiç kimse Beckett'ın tuhaflıkla, elle tutulur bir özgünlükte kimseden geri kaldığını düşünmeyecektir. Onun gölgesi Pinter'in ve Stoppard'ın oyunları üzerine yoğun bir şekilde düşmüştür; onun düzyazı kurmaca eserleri bir sondur, ondan başka kimse bu türü genişletip derinleştiremez. Bizler huzursuzca Beckett kadar hepimizin de istemediği yeni bir Teokratik Çağ'ın tanrısı olacak olan Godot'yu beklerken, *Oyun Sonu*, Batı Kanonu'nun son büyük döneminin sonu olabilir. Kültürel Çalışmaların cadılar meclisleri, *Oyun Sonu* ve *Acaba Nasıl* ile ne yapabilir? Belki de sadece *Kayıp Zaman, Wake* ve Kafka ile birlikte, estetlerin yitik cennetlerinin, o kötü eski günlerin sonu olarak işaret etmekten başka bir şey yapamazlar. Joyce gibi Beckett da, Dante ile Shakespeare'i, Flaubert ile Yeats'i ve Coleridge'in Shakespeare'e övgüsünde dediği gibi diğer bütün sonsuza kadar yaşayan, muhteşem ölü erkek ve kadınları bilen bir okuyucuyu öngörür. Tiyatronun kendi gelenekleri ve devamlılıkları vardır. Oyunların Beckett'ı, performansları ile Shakespeare, Molière, Racine ve Ibsen kadar uzun yaşayacaktır. Düzyazı anlatılardaki Beckett, öncüleri Joyce ve Proust'un yaşadığı tutulmayla karşı karşıyadır çünkü yeni teokratlar kendi sahte edebiyatlarını, çokkültürcü kanonlarını zorlayacaklardır. *Malone Ölüyor* ya da *Acaba Nasıl*'ın Alice Walker'ın *Meridian*'ı ya da diğer bütün tavsiye edilen okumalar yanında ne kadar şansı olabilir? Bir ağıtçı olarak, Beckett'ın kanonsal hayatta kalışının merkezine *Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu* ve *Krapp'in Son Bandı*'nı yerleştirecek ve daha sonraki tiyatro dışındaki eserleriyle Beckett'ı ihmal edecek kadar gerçekçiyim.

Beckett'ın başkahramanlarının şaşırtıcı bir çeşitlilik göstermelerine rağmen, neredeyse hepsinin ortak bir özelliği vardır: tekrar etme, bir hikâyeyi tekrar tekrar yaşamaya ve anlatmaya yazgılı olma. Onlar Gezgin Yahudi'yi, Coleridge'in Yaşlı Denizci'sini, Wagner'in Uçan Hollandalı'sını, Kafka'nın Avcı Gracchus'unu takip ederler. Beckett'ın türü trajikomedidir; duygu her ne kadar karanlık olsa da, *Oyun Sonu* dışında tarz trajik değildir. Uygun bir şekilde yönetilip oynandığında *Godot'yu Beklerken* hiç de kolay değildir; daima bir kez daha izlemeyi dört gözle beklerim. Diğer taraftan daha mükemmel ama vahşi bir eser olan *Oyun Sonu*'nun iyi bir prodüksiyonu ile yüzleşebilmek için kendimi güçlendirmen gerekir. *Oyun Sonu*'nun sinirli

Hamlet'i olan Hamm neredeyse mükemmel bir solipsisttir ve Beckett'ın bu oyundaki temsil gücüne dayanmak zor olabilir. *Godot*'nun sürekli popülaritesi oyundaki soytarılar Gogo ve Didi'nin özlemleri ile alakalıdır. Ama oyun her ne kadar *Oyun Sonu*'ndan daha nazik, daha az apokaliptik olsa da sonuçta o ancak Ibsen'in geç dönem eserleri kadar neşelidir. Godot'yu beklerken adeta ölümden uyanmayı bekler gibisindir.

Oyun Sonu, Lear, Fırtına, III. Richard ve *Macbeth*'in öğelerini *Hamlet*'e aşılayan bir Shakespeareci paradigmadan hareket eder; *Godot'yu Beklerken* ise, bütün eleştirmenlerinin belirttiği gibi model olarak vodvil, pantomim, sirk, müzikhol, sessiz sinema ve onların kökenleri olan ortaçağ ve sonrası farsı almıştır. *Godot, Oyun Sonu*'nun kehanetçisi oluşu kadar arkaiktir: eski Teoktarik Çağ, üzerimize doğru gelen yenisi ile buluşur. Yine, bütün eleştirmenlerin hemfikir olduğu gibi *Godot*'da Protestan İncil'in izleri vardır: Kabil ve İsa yakınlardadır ama Godot, korkunç Pozzo'dan daha fazla Tanrı değildir. İsmi anlamsızdır ve keyfidir, kaynağı (Beckett'ın nefret ettiği) Balzac ya da kendi hayatından olabilir. Hıristiyanlık ve *Godot'yu Beklerken* konusunda Beckett acımasız bir şekilde kesindir: "Hıristiyanlık benim gayet iyi bildiğim bir mitolojidir ve onu kullanırım. Ama bu durumda hayır!" Beckett'ın Joyce'un Hıristiyanlığa ve İrlanda'ya karşı hoşnutsuzluğunu paylaştığını hatırlamakta yarar var. Her iki yazar da inanmayı ve Paris'te yaşamayı seçtiler. İrlanda'nın neden bu kadar çok önemli modern yazar ortaya çıkardığı konusunda Beckett'ın açıklaması şöyleydi: İngilizler ve papazlar tarafından bu kadar rahatsız edilmiş bir ülke ister istemez şarkısını söyleyecekti. Beckett için bir seçenek olmayan kurtuluş, bu iki hırsızın durumunda, Vladimir ve Estragon için de mümkün değildir.

Beckett, *Godot'yu Beklerken* oyununun bir gün bir dönem eseri olarak görülmesinden korkmuştu. İlk gördüğüm performansı hâlâ hatırlarım. 1956'da New York'ta Bert Lahr Estragon'u ve E.G. Marshall da Vladimir'i oynuyordu. Pozzo'yu oynayan Kurt Kaznar ve Lucky'yi oynayan Alvin Epstein ikisini de gölgede bırakmıştı. Oyuna gelmeyi reddeden Beckett oyun performansı için "korkunç bir şekilde kaba ve yanlış bir prodüksiyon" demiştir. 1993'te oyunu yeniden okuduğumda bazı özelliklerinin dönem eseri tadında olduğunu düşündüm ama bunun nedeni bundan kırk yıl önce 60'lara gelirkenki dönemin şimdi bize bir yüzyıl ya da daha uzak görünmesi olabilir. O zaman beni şaşırtan şey şimdi beni nostaljik yapıyor ve tabii ki bu *Oyun Sonu* için geçerli değil. Hamm, hem satranç oyununda yenilmek üzere bir şahtır hem de kötü bir oyuncudur ama rakibinin biz seyircilerden

başka kim olabileceği açık değildir. Sadece bir bekleme oyununu oynayan Estragon ve Vladimir, büyük oyuncular tarafından, seyirciyle sevecen bir ilişki içinde oynanmalıdır. Beckett, bu serserilerin bizi büyülemesini istememişti ama eğer öyleyse onları farklı bir şekilde yaratmalıydı. Bu yalnızların en az büyüleyici olanı Hamm, rahmetli Bert Lahr tarafından oynanamadı ama (umarım) hiç kimse Lahr'ı Hamm'ın öncüsü Pozzo'yu oynamak üzere seçmezdi.

Godot'yu Beklerken'i ilk izlediğimde henüz oyunu okumamıştım ve Lahr'ın ay yükselirken Shelley'den alıntı yapmasına şaşırdığımı hatırlarım: "yorgunluktan solgun... gökyüzüne tırmanıp, bizim gibilere bakmaktan." Joyce gibi Beckett da Eliot'ın Shelley'e karşı bariz hoşnutsuzluğunu paylaşmadı (sonradan Eliot'ın da paylaşmadığı ortaya çıktı. Shelley'nin aya seslendiği kısım oyunun ilk perdesinin epilogu gibidir:

Gökyüzüne tırmanıp, yeryüzüne bakmaktan mı
Yorgunluktan solgunsun,
Farklı doğumları olan yıldızlar arasında
Arkadaşsız dolaşıp—
Sürekli değişmekten, sanki mutsuz bir gözün
Bakmaya değer bir nesne bulamaması gibi?

Platonik ününe rağmen bir nevi Hume tarzı septik olan Shelley, burada Piskopos Berkeley ile ironik bir oyun oynuyor olabilir; her durumda Beckett'ın bu alıntıyı böyle okuduğundan şüpheleniyorum, bu da Estragon'un neden ona gönderme yaptığını açıklar. Berkeley için objeler kendi içlerinde var olmayıp sadece zihinlerimizde onları algıladığımız şekilde yer aldıkları için, Shelley'nin ayı, Berkeleyci öznel bilincin parodisidir, zevkten yoksun ve değişken çünkü hiçbir insan nesne sürekliliğine layık bir aday değildir. "Bizim gibiler" ayın ilgisini çekmeye layık değiliz, bu yüzden varlığı başaramayız.

Yalnız bir gezgin olarak Shelley'nin ayı, Estragon'un Vladimir'in onu terk edeceğine dair endişesinin sembolüdür. Estragon bu endişesini Vladimir'i terk etmekle tehdit ederek ifade eder. Bu endişe Estragon'un intihar eğilimiyle alakalıdır. Bu da kendisini İsa ile karşılaştırmasıyla birbirine bağlıdır. Beckett'ın biyografi yazarı Dierdre Bair, Estragon'un başlangıçta "Levy" adında olduğunu söyler ve belki de buradan Beckett'ın bu karakteri Almanlar tarafından öldürülen Joycecu arkadaşı Paul Leon gibi Yahudi

arkadaşlarının imgesinde yarattığını düşünebiliriz. Godot'yu "beklemek" ile Beckett'ın Fransız Direniş hareketi için yaptığı sessiz, kahramanca işin büyük bir bölümü olan endişeli bekleyiş arasında ince ama çok rahatsız edici bir bağ vardır. *Godot'yu Beklerken*'in bariz yükü ölümlülüktür ve bu Berkeley'in gerçeklik ilkesinden, ölümün son oluşundan kaçınmasının ironik bir parodisi olması onun bir dönem eseri olmaktan kurtaran özelliklerinden biridir.

İkinci perdenin başlangıcından biraz sonra, Estragon ölü yaprakları Beckett'ın kaybettiği bütün dostları ve sevgilileri için, "bütün ölü sesler" için, Shelleyvari bir benzetmeyle ifade ettiğinde, Shelley geri döner. Ardından gelen Pozzo'nun isterisi de ölümlülük ağıtını güçlendirir: "Bir mezarın yanında doğururlar, ışık bir anlığına yanar ve ardından bir kez daha gece olur." Daha önce, Lucky'nin harika konuşmasında, Piskopos Berkeley, diyaletik bir karşı argümanla yüz yüze gelir: ölümle nesneleştirilmiş olarak, varlığı kaybederiz ve hiç sahip olduk mu diye önceden endişe ederiz. Böylece Vladimir, sadece Estragon'un bir rüyasının yansıması olduğundan, kendisi uyuyan Estragon'a bakarken başka birisinin de ona bakıyor olabileceğinden endişe eder.

Böyle bir anda, bir oyun yazarı olarak Beckett, hakiki özgünlüğü ile orantısız, oldukça tuhaf bir etki vermeyi başarır. Felsefi drama ağır basar ve Beckett, *Proust* kitabında yaptığı gibi, açık bir şekilde Calderón'un (her ne kadar arkalarında *Onikinci Gece*'nin Feste'siyle sona eren Shakespeare'in soytarılarının gölgesi olsa da) "Hayat bir rüyadır"ına geri döner. Ancak Beckett'ın serserilerinin pathosu tuhaf bir şekilde özgündür. Beckett, ölümlülükle ilgili tutumunda Dr. Johnson'a benzer, bu Johnson'ı sahneye taşıyacak olan *Human Wishes*'i (İnsan İstekleri) yazma isteğinin nedeni olabilir. Johnson gibi Beckett da, saplantılı bir şekilde, zihindeki ilk ölümlülük tadını, aşkın hiç olmadığı ya da erkenden bittiği anlayışıyla bağdaştırır. *Krapp'ın Son Bandı* oyunundaki vurgu budur, burada Beckett'ın estetik vizyonunun kırkıncı yılında kendisini Freud'un "Yas Tutma ve Melankoli"de belirttiği egonun üzerine düşen nesnenin gölgesi ile bir sayması dikkate alınır. Eğer Estragon ve Vladimir'in nihai modelleri Beckett ve sonradan eşi olacak Suzanne ise, onların Kasım 1942'de bir ay boyunca Paris'ten güneydoğu Fransa'ya Gestapo'dan kaçışları da *Godot'yu Beklerken*'in *materia poetika*'sı olarak düşünülebilir. Beckett'ın dramatik hayal gücünün cadı kazanı öylesine yoğundur ki, yarım yüzyıl sonra oyunun kökenleri hakkında bu bilgiyi özümsemekte büyük güçlükler çekeriz. Oyunun estetik itibarı mutlak bir

şekilde kalır ve Beckett'ın deneyimsel endişelerini, dramatik sanatının başarılmış endişeleriyle bağlantılandırma konusundaki her çabayı altüst eder.

Beckett'ın ünü düzyazı anlatılarıyla çok da alakalı değildir; onun uluslararası şöhreti önceden de şimdi de oyunlarıyla ve özellikle *Godot'yu Beklerken* ile olmuştur. Romanlarının dikkate değer olmasına rağmen, başyapıtı şüphesiz *Oyun Sonu*'dur ve tiyatro, onun neredeyse tamamen kendisine ait olan sanatı gerçekleştirdiği yerdir. Joyce'un tek oyunu Sürgünler, bir Ibsenizm alıştırmasıdır ve Proust'un bir oyunu da en az Henry James'in oyunlarının olduğu kadar felaket olurdu. Beckett'ın hoşnut olmadığı, Kafka'yla tekinsiz yakınlığı oyunlarında hissedilebilir ama Beckett'da Kafkaesk "yıkılmazlık" duygu yoktur. Joyce, bir nevi Hermetist ve Manici'ydi, Beckett ise değildi. Her ne kadar *Oyun Sonu*'nda *Hamlet, Fırtına* ve *Kral Lear* oyunlarının tamamı revize edilmiş olsa da Beckett kendisini ne Tanrı ne de Shakespeare ile karıştırdı.

Kaos Çağı'mızın en iyi oyun yazarları arasında Beckett'a denk bir yazar bulmak zordur: Brecht, Pirandello, Ionesco, Garcia Lorca, Shaw. Onların hiçbirinin bir *Oyun Sonu* oyunu yoktur; onun sarsıcı gücüne sahip bir oyun bulmak için, Ibsen'e dönmek zorundasınızdır. Biz Godot'yu beklerken *Murphy*'nin yazarı, hâlâ oralarda dolaşır ama Hamm'ın fare kapanına girdiğimizde (*Murder of Gonzago*'yu revize etmiş olan *Hamlet*'in fare kapanının Beckett versiyonu) ortadan kaybolur. 1957 gibi geç bir tarihte ortaya çıkmış, *Oyun Sonu* kadar özgün bir başarı olan başka bir 20. yüzyıl edebiyat eseri düşünemiyorum. O tarihten sonra da bu özgünlükle boy ölçüşebilecek bir eser ortaya çıkmadı. Beckett "ustalığın" Joyce'dan ve Proust'tan sonra mümkün olmadığına inanmıştır ama *Oyun Sonu* buna ulaşır. 1956'da 50 yaşına geldikten sonra, Beckett 5 olağanüstü yaratıcı yıl geçirdi. Bu dönem *Oyun Sonu* ile başlar ve *Krapp'ın Son Bandı* ve *Acaba Nasıl*'ı da içerir. *Oyun Sonu* ile birlikte bu oyunlarla bir daha erişemeyeceği yeni bir standart belirlemiştir.

Beckett'ın en eski dramatik eseri, Dr. Johnson ve Mrs.Thrale'nin ilişkilerini anlatan bir oyunun hayatta kalmış tek sahnesidir. Birinci perde olarak belirtilmiş *Human Wishes* adlı oyunda sahne, Dr. Johnson'ın kibirliler ve yardıma ihtiyacı olanlarla dolu tuhaf evinde geçer: Mrs. Williams, Mrs. Desmoulins, Miss Carmichael, kedi Hodge ve Dr. Levett. Hanımlar kavga ederken, kendimizi birdenbire Beckett'ın yazarlık kariyerinin neredeyse 20 yıl sonrasında buluruz: Levett sarhoş olarak sahneye girer ve yalpalayarak üst kata doğru gider ve kadınlar tepki gösterir:

Üç kadın aralarında bakışırlar.
İğrenme ifadeleri. Açılıp kapanan ağızlar.
Sonunda kendi işlerine dönerler.

Mrs. W. Söyleyecek sözümüz yok.
Mrs. D. Şimdi burada bir oyun yazarı şüphesiz bizi konuşturdu.
Mrs. W. Bize Levett'ı anlattırırdı.
Mrs. D. Halka.
Mrs. W. Cahil halka.
Mrs. D. Galeriye.
Mrs. W. Orkestraya.
Mrs. C. Localara.

Buradan *Godot'yu Beklerken*'e sadece bir adım kalmıştır. Ondan sonra da *Oyun Sonu*'na bir adım. Başlangıçtan itibaren Beckett'ın duruşu oyunculardan seyirciye bakar, asla tersi değildir. *Oyun Sonu*'nda, radikal içselleştirme vardır; oyunun tamamı bir oyun içinde oyundur ama sahnede seyirci yoktur. Biz de tuhaf solipsist Hamm'ın, en son hendekteki Hamlet'in (ki o aynı zamanda Prospero'nun kitabını sulara attıktan sonraki halidir ve hatta bütün çılgınlıklarıyla Lear'dır) zihninin içinde yer alırız. Kendisinden önce gelen Joyce gibi, Beckett da Shakespeare'i ele alır ama Joyce tarzında değildir. *Oyun Sonu*'nda Shakespeare'e bariz göndermeler çok azdır. Beckett bu üç oyununun dönüm noktalarını yeniden düşünür. Clov, Prospero ile karşılaştırıldığında Caliban ve Ariel'dir; Hamlet'le diyaloga girmiş Horatio ve Mezarkazıcıdır; Lear'ın dehşete uğrattığı Soytarı ve Gloucester'dır. Çok sayıda aktarım vardır: Gloucester/ Clov kör değildir; Lear/ Hamın kördür. Hamm/ Lear, Clov/ Soytarı'dan sevgi talep eder; Lear'ın Soytarısı ne kadar sivri dilli olsa da Lear'ı adeta onun tek ve gerçek oğluymuş gibi sever. Sonunda Hamlet ilgisiz ve aşkındır; Hamm daima pragmatik olarak canice davranır ama Hamlet kadar tehlikeli değildir. Clov, sevgisiz bir Horatio'dur ama Horatio gibi, Hamın/Hamlet için seyirciyi temsil eder. Prospero ender görülen bir affetme eylemi gerçekleştirmişti; Hamm ise hayata karşı ve kindardır. Bütün nefretiyle Clov, Ariel'den çok Caliban'dır ama bir yere gitmeyi isteyemez çünkü gidecek bir yer yoktur.

Beckett, muhteşem bir ekonomi ile Shakespeare'in tüm bağlamını çıka-

rır ve üç en güçlü Shakespeare baş karakterini bir oyuncuda yoğunlaştırır. Bütün eleştirmenlerin fark ettikleri gibi, *Oyun Sonu*, bilinçli olarak *Godot'yu Beklerken*'den bile daha teatraldır: Hamın bir oyun yazarı-oyuncudur, seyircilerle (satranç gibi) bir yarışmayı yönetirken aynı anda performansını sergiler. Ancak performansın kendisi yarışmadır ve oyuncu nefret doludur; *Oyun Sonu* her tür yabancılaşma etkisinin ötesindedir. Gözümüzün önünde soytarı-serseriler yoktur; Hamın, Pozzo'nun yaratıcı yeteneğe sahip olanıdır ama o bunu sahte bir yaratı ile mahveder. Clov, ondan daha sempatik değildir ve Nagg ile Nell de Hamm'a layık ebeveynlerin kalıntıları olarak görülürler. Oyunu okurken ya da seyrederken bu kadar antipatik karakterlerin beni garip bir şekilde Hamlet, Prospero, Lear'ın karizmatik gücü ve Horatio, Caliban, Soytarı ve Gloucester'ın pathosu kadar etkileyebilmesine daima şaşırmışımdır. *Oyun Sonu*'nun kanonsal güçlülüğü, Kanon'un sonuna yaklaşmış olmasıdır. Eğer edebiyat Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce demekse edebiyatın son duruşunun yaşandığı andır bu. Beckett bunu umursamamış olabilir (ama bundan şüpheliyim) ama o Vicocu *ricorso*'dan daha önce sessizlik elçisiydi. Adeta Dante, Proust ve Joyce'un artık derin okuyucularının hiç olmayacağını ve Shakespeare ile Racine'in de sahnelenemeyeceği bir zamanı öngörür. Bu gerçekten de *Oyun Sonu* olacaktır ve şimdi hayatta olanlar da o günleri görebilir.

Eğer *Hamlet*'i satranç oyuncusu Beckett'ın yazdığı ve hatta yönettiği gibi oynarsanız, onu Hamlet ve Claudius arasında bir maç gibi düşünebilirsiniz. Beş perdelik Oyun Sonu sonunda sahneyi temizler, sadece çaresiz bir şövalye olan Horatio ve şah mat olduktan sonra oyun tahtasının kenarından içeriye alınmış bir şah olan Fortinbras kalır. *Oyun Sonu*'nda beyaz gözlü Hamın için güçlü bir rakip yoktur; ya kendisiyle satranç oynar ve yenilir ya da seyirciyle oynar ve kazanan yoktur. *Hamlet*'in sahne arkasında Claudius ve Gertrude arasında vahşi bir aşk yaşanmaktadır; bunu zina olarak görebilir miyiz, bu tartışmalıdır çünkü Shakespeare bu ilişkinin ne zaman başladığını açıklamaz. Nagg ile Nell'in aşkı, onlarla karşılaştırıldığında grotesk bir biçimde indirgemecidir; bu da onların oyunda olma nedeni gibi görülür çünkü oyunun onlara ihtiyacı yoktur. Sanırım *Macbeth* de kurnazca bu oyuna uydurulmuştur; Hamm'ı rahatsız eden dışarıdaki küçük çocuk, oyunun Fleance'ıdır, mahvolmuş bir dünyanın yıkıntısında hüküm sürecek bir kraliyet ailesinin atasıdır.

Clov'un Hamm ile ilişkisi bazı eleştirmenlere Beckett'ın gençliğinde, Joyce'un solipsist Hamlet'ine sadık Horatio'yu oynadığını hatırlatır. Bunu

Oyun Sonu'nun nasıl dışında bırakabiliriz bilmiyorum. Bu durumun ümitsizliği evrenseldir ve oyunun en güçlü yönlerinden biridir, öyle ki Shakespeare'in hiçbir eseri, *II. Richard* ve *III. Richard* dahil olmak üzere bunun etkisinden kurtulamamıştır. *Oyun Sonu*'nun yorumlayıcı gücünü kabul etmenin bir şekli, onun Shakespeare'in eserleri üzerine bahşettiği ışık tutma ile Shakespeare'i içine sindirmiş epikler *Ulysses* ile *Finnegans Wake*'in tersine aydınlanması arasındaki farkı görmekdir. İlk başta bu fark biçimseldir; Beckett, Shakespeare'e denk olacak şekilde yüzyılımızın sahnesini şekillendirmiştir. *Kral Lear*'ın *Oyun Sonu* olarak sahnelenmesini ya da *Hamlet*'in *Godot'yu Beklerken* olarak sahnelenmesini, Tom Stoppard'ın Beckett saplantılı *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead oyununu* seyretmekten hoşlanmıyorum. *Lear*'ı *Godot* olarak, *Hamlet*'i *Oyun Sonu* ve hatta *Fırtına*'yı *Prospero'nun Son Bandı* olarak sahnelemek daha yaratıcı ve daha çok Beckett'ın ruhuna uygun olacaktır.

Ancak her ne kadar *Oyun Sonu*'nu Shakespeare tiyatrosunun bir eleştirisi olarak kullanırsak kullanalım, Shakespeare kutsal yazı olarak kalır ve *Oyun Sonu* da onun yorumu olarak. Bu, bazı ironik felsefi düşünceler ile birlikte Shakespeare'in bir Anglo-İrlanda-Fransız yorumudur: Kenner'in üstünde durduğu Kartezyen analitiği ve genç Beckett'ın Proust üzerine yazdığı kitapta kullandığı Schopenhauer'ın yaşama isteği. *Oyun Sonu*'nda kendisi olarak Beckett (bilinçli niyetinin seviyesini bilemesek de) Hamm'ın bilincinin dramasını yazar; bunu Ibsen başaramamıştır ama *İmparator ve Galileo* oyunundaki İmparator Julian karakterinde bunun pırıltılarını görürüz.

Hamlet'i nasıl okursanız okuyun, prens kendisini şaşkına döndürdüğü kadar sizi de şaşırtır. Bilincin en geniş Batılı temsiline dogmatik yaklaşımların hiç biri işe yaramamıştır. Shakespeare'in kendisi Hamlet'e öylesine radikal bir şekilde deneysel yaklaşmıştır ki biz birinci perdedeki oğlan çocuğu gibi davranan prens ile beşinci perdedeki arınmış stoik karakteri nasıl birleştireceğimizi bilemeyiz. Hamlet bir ya da iki aylık bir zaman zarfında on beş yaş yaşlanmış gibi görünür. Joyce gibi Beckett da mezarlık sahnesinden sonra Hamlet'e olan ilgisini kaybeder gibidir. Sadece ölürken söylediği "gerisi sessizlik" sözünü yakalamıştır. Bilincin Batılı kahramanı (ya da kötü kahramanı) olarak Hamlet, karizmatik bir insanın portresidir. Onun güçlü bir parodisi olan Hamm'ın ise karizma ile ilgisi yoktur; onun Hamlet'ten kesinlikle aldığı şey oyun doktoru ve oyun içinde oyunun yönetmeni olmasıdır; ancak bu Hamlet'in önemli bir kısmıdır, Shakespeare'in karakterleri

arasında eşsiz bir şekilde Danimarka Prensi'nin kendi oyununun tamamının yazarı olabileceğine bizi ikna eden kısmıdır.

Shakespeare'in bütün oyunları, herkesin bildiği gibi, en azından *Aşkın Çabası Boşuna*'dan bu yana oyunculukla alakalıdır. Rosaline ona, kendisini kazanmak istiyorsa hasta ve ölüm döşeğinde olanlarla bir yıl ve bir gün geçirmesi gerektiğini söylediğinde Berowne "Bu bir oyun için çok fazla," diyerek tepkisini gösterir. *Hamlet, Othello, Macbeth* ve *Kral Lear*'da tiyatro ile ilgi metaforlara bolca rastlanır; adeta Shakespeare başarısının doruğundaki yaratıcılığı kendine çekmek için en iyi bildiği şeye başvurmaktadır. Shakespeare'deki ve Hamlet'teki oyun yazarlığı güdüsünü Hamm, mükemmel bir şekilde ifade eder: "Sonra sözcükler, geceleyin, birlikte olmak, birlikte konuşmak için kendini çoğaltan, iki, üç kişi olan yalnız çocuk gibi hızlı hızlı konuşmak."*

Beckett'ın, ilk bakışta Shakespeare'den daha stilize göründüğü doğrudur; Beckett, William Butler'ın sahnelenmeye oldukça uygun Noh'a benzer tiyatrosuna hayrandı ve onun aşırı stilize tarzı Yeats'ten ipuçları alır. Ancak *Hamlet* üzerine düşününce bu stilize tarz (ister Racine'de, geç dönem Ibsen, Yeats, ister Beckett'da olsun) *Hamlet* oyunundan öteye gidemez. Burada içinde spontanlık barındıran ama ölüm elçiliğinde artan bir stilize tarzda ilerleyip eserin sonundaki karanlık kılıç ve zehir ritüeline varan prensten çok *Hamlet* oyunundan söz ediyoruz.

Hamm'ın retorik şiddetini başlatan Hamlet'in şiddetidir ve hangisinin şiddetinin daha stilize olduğuna karar vermek güçtür. Hanım, sadece rüzgâr kuzeyden kuzeybatıya eserken delidir ve rüzgâr güneyden eserken de keskin tepkiler verir. Hamm'ın melankolisi kimseyi büyülemez ama Hamlet'inki yüzyıllardır insanları büyülemiştir. Ancak hiç kimse Hamm'ın Hamlet'ten miras aldığı yaralı zekâsını hor görmemelidir. *Oyun Sonu* ile ilgili en iyi eleştirel gözlem Hugh Kenner tarafından yapılmıştır. Kenner oyunu stoik komedi olarak okur (ki bence öyle değildir) ve oyunun başından sonuna kadar bizim Hamm'ın zihninin içinde olduğumuzu iddia eder.

Hamm bir sakardır ve açıkça kötü bir satranç oyuncusudur ama onun saplantılı gücünün entelektüel bir yönü vardır; o, gustoya sahip bir figürdür. Sadece bir aktör tarafından canlandırılmaz; kendisi bir aktördür. Bu yönüyle ve açıkça böyle olmasını istemezken bile kendini bir oyuncu olmakla suçlayan Hamlet'i izlemektedir. Beckett'ın ona sadık bir şekilde hizmet ettiği yıllarda Joyce, Joyce'u oynardı; yani yazar Shem, Hamlet, Sha-

* Samuel Beckett, *Oyun Sonu*, çev. Genco Erkal, Mitos Yayınları, İstanbul, 2007, s. 63.

kespeare, Stephen ve Mr.Bloom'u oynardı. Söylenenlere bakılırsa Beckett'ın içinde bir aktör yoktu. Hikâyelerinde onun sözcüsü olmuş olan Belacqua bir Oblomov'dur ama bir Hamm değildir. Shakespeare'in Hamlet karakterinde olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyeceğiz ama Beckett'ın kesinlikle kendisini en iyi dramatik başkahramanın dışında tuttuğunu biliyoruz. Krapp'e bakıldığında ise bunun tam tersi geçerlidir ve oyun yazarı ile karakter arasındaki sınır çok etkili sonuçlarla ortadan kalkar.

Hedda Gabler'in yüzyılımızın başında tiyatronun merkezi kadın karakteri olduğu gibi, Hamm da 20. yüzyıl tiyatrosunun merkezi erkek karakteridir. Bu endişe vericidir ve öyle de olmalı: Elimizde dişi bir Iago ve tacını kaybetmiş ve oturamayan tek bir hizmetçiyle kalmış (bir çeşit) kral vardır ve kendisi de kördür, ayakta duramaz. Retoriğinde kendisini hem Oedipus'la hem de İsa ile karıştıran sanrılar vardır. Oedipus ve İsa, W.B.Yeats tarafından birbiriyle hem zıt hem de aynı döngüde görülmüştür. Hamm, zalim bir diktatör olmak isterdi ama biz bunun sadece bir oyuncunun hayal gücü, bir sahne tutkusu mu yoksa acımasız bir istek mi olduğunu bilemeyiz. Temsilinin berraklığına rağmen, Hamm temsilin taklit eden düzenine ait olmayabilir. Shakespeareci mimesis Hamlet'in hem kendisini oynamasına hem de kendisi olmasına izin verir; Hamm belki de sadece kendisini oynayabilir.

Hamlet onun paradigması olduğu için ve biz Hamlet'i bir şair olarak düşündüğümüz için Hamm'ı nasıl edebi sanatçı kategorisinin dışında tutabiliriz? Sidney Homan'ın ustalıkla üzerinde düşündüğü bu soru beni rahatsız eder çünkü Beckett gibi bizler de yıkıcı "sanatçıların" çağında yaşadık; bunlar devasa ölçüde Hamm karakterleridir: Hitler, Stalin, Mussolini. Hamm onlara bir şey borçludur ve daha çoğunu da Alfred Jarry'nin *Kral Ubu*'suna borçludur. Gözleri görmeyen Milton ile neredeyse kör Joyce'a ne borçlu olduğu o kadar açık değildir. Homan, Hamm'ın bir yaratıcı olduğunda ısrar eder ve korkarım dediği doğrudur; hatta Homan bunu Hamm'ı Shakespeare'e benzetmeye kadar getirir: "Hamm'ın kaderi, oyun yazarının kaderi –ve Shakespeare'in sonelerinde şikayet ettiği durumun ta kendisi– her şeyi ifade etmektir, içsel duyguları seyircilere peşkeş çekmektir." Bu, yine Hamm'ı Beckett'dan ayırır; Beckett o kadar Shakespeareci bir oyun yazarı olmayı reddeder. Ama oyun kimindir ki zaten? Beckett'ın mı Hamm'ın mı? Ya da daha sert bir şekilde söylemek gerekirse Beckett'ın mıdır yoksa Shakespeare'in mi? Joyce, Dumas'ın Tanrı'dan sonra en çok Shakespeare'in yarattığını söylediğini alıntılamıştır. *Oyun Sonu* da Shakespeare'in yaratısının bir parçası değil midir?

Heretik teolojilerin en negatifi olan antik gnostizm, sahte bir yaratıcı ortaya atmıştır; o, (*Timaios*'da Platon'un zanaatkârlarının bir parodisi olan), hataları Cennetten Düşüş ve Yaratılış'ı tek, eşzamanlı bir olay haline getiren Hakimdir. Birçok eleştirmenin gösterdiği gibi *Oyun Sonu*'ndaki İncil göndermesi, Nuh'un ve oğlu Hamm'ın hikâyesinedir. Hamın, annesi ile babası arasında gerçekleşen İlkel Sahne'ye tanık olduğu için ve belki de Nuh'a karşı daha ciddi bir saygısızlıktan dolayı lanetlenmiştir. (Beckett bize söylemediği için) Hamm'ın körlüğünün bu Ödipal lanet yüzünden olup olmadığını bilemeyiz. Nuh ve Tufanı'nın da bu oyunla ne kadar alakalı olduğunu söyleyemeyiz. Gnostikler için (ki bence Beckett bunu biliyordu) Tufan, kainatın yaratıcısının, Hamın benzeri sahte yaratıcının eseriydi ve o, insanı, hayvanı, doğayı, bütün hayatı mahvetmek istedi. Borges, "Ölüm ve Pusula" adlı kısa hikâyesinde, gnostikler için aynaların ve babaların aynı şekilde kötü olduğunu çünkü her ikisinin de insanların sayısını çoğalttığını söylemiştir. Bu, Hamm'ın Macbethvari duruşudur: o, pencerenin önünde görülen hayatta kalmış oğlan çocuğundan "potansiyel bir üreyici" olarak korkar.

Horatio gibi Clov da seyirciyi temsil eder, bizim adımıza Hamın ve Hamlet üzerine düşünür. Eğer Clov giderse *Oyun Sonu* sona ermelidir ama her ne kadar gideceğini ifade etse de orada sessizce durur, yolculuk için hazırlanmış haliyle Hamm'a gözlerini dikmişken perde kapanır. Açıkça görülüyor ki Clov bir yere gitmez ve mendilden daha fazlası –"Yaşlı çaput!"– ve seyirci Hamın ile kalır. Sonunda Caliban ve Prospero'nun birbirinden ayrılamayacağı anlaşılır çünkü onlar evlat edinilmiş oğul ve evlat edinen baba/öğretmendir. Clov ile Hamm'ın birbirinden ayrılıp ayrılamayacağı konusunda ise seyirci kararsız kalır. *Hamlet*'teki en şaşırtıcı olduğunu düşündüğüm bir anda, Horatio, Hamlet'in ölüyor olduğunu görünce kendisini öldürmeye çalışır. Hamlet, şaşırtıcı bir öfke ve güçle ("Ben öldüm" diye tekrarlamasını düşünürsek) Horatio'nun elinden zehri almak için uğraşır ve bunu sevgisinden değil, Horatio'nun bu hikâyeyi Fortinbras'a ve diğer hayatta kalanlara anlatabilmesi için yapar. Hamın, tarihini anlatması için Clov'a ihtiyaç duymaz ve bazı eleştirmenlerin ima ettikleri gibi dışarda görülen oğlan çocuğunun Clov'un yerine geçeceğinden de şüpheliyim.

Oyun Sonu'ndaki hiçbir şey Hamın ve Clov'un ilişkisinden daha problematik değildir; bu ilişkiyi Hegelci köle-efendi diyalektiğinin bir varyantı olarak adlandırmak yararlı olmayacaktır. Hamlet/Horatio ile Prospero/Caliban'ı birleştirirseniz, böyle zıt bir karışım ortaya çıkar. Hamın yaratıcı olduğu için, Clov sadece bir yaratı olabilir ve Clov yaratılanların geri

kalanından hiç hoşlanmaz. Beckett'ın *Oyun Sonu* için söylediği "Oldukça güç ve eksiltili, çoğunlukla metnin gücüne dayalı, *Godot*'dan daha insan dışı" cümlesi ünlüdür. Oyunun tamamı bir eksiltidir ve Godot'nun tersine, onun dışarıda bıraktığı şey her türlü öne çıkarmadır. Shakespeare daima bir öne çıkarma sanatını kullanır ve bu olmadan *IV. Henry I.Bölüm*'de Hal'ın Falstaff'a karşı dönmesini ya da Soytarı'nın neden Lear'ı deliliğe sürüklediğini anlayamazdı. Beckett her tür öne çıkarmayı reddeder ama eğer Shakespeare'i *Oyun Sonu*'nun eş yazarı olarak görmekte biraz olsun haklıysam bu harika, kanonsal oyunun ön planını tahmin etmek mümkün olmalıdır.

Adorno, *Oyun Sonu*'nu bilinç ile ölümün bir kavgası olarak yorumladı. Kenner, oyunun umutsuzluk düşüncesi taşıdığını gördü. Bu yargıların ikisi de bana doğru gelmiyor; endişeli beklentiler ağırlıktadır ama endişe ne umutsuzluktur ne de ölümle boğuşmaktır. Freud, endişenin nesne kaybının korkusuna verilen bir tepki olduğunu belirtir ve Hamm da Clov'un kaybından korkar. Freud'un endişenin sadece bir algı oluğu ile ilgili gözlemini beğeniyorum ama endişe olasılığının bir algısıdır. Godot'yu beklerken bir *kenoma*'dasınızdır; *Oyun Sonu*'nun ön planı *Godot*'dur ve yine bir *kenoma*'dayız, kurumuş bir selde, bir boşluğun içindeyiz. Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern'e karşı geldiğinde, kendisine karşı kendi öcünün son hamlesini hazırlamış olur: "Yok vallahi! Bir fındık kabuğu içinde bile kainatın kralı sayabilirim kendimi... gördüğüm kötü rüyalar olmasa." İşte Hamlet'in bilincinin entropisinde, bir fındık kabuğu içinde varlık:

HAMM:

Git yağdanlığı getir.

CLOV:

Niçin?

HAMM.

Tekerlekleri yağlamak için.

CLOV:

Dün yağlamıştım.

HAMM:

Dün! Ne demek o? Dün!

CLOV:

(Sert): Allahın belası bir sefalet vardı demek! Senden öğrendiğim

sözcükleri kullanıyorum ben. Artık bir anlamları kalmadıysa yenilerini öğret. Ya da bırak susayım.

(bir an)

HAMM:

Bir zamanlar dünyanın sonunun geldiğini sanan bir deli tanırdım. Resim yapardı. Çok severdim onu. Onu görmeye akıl hastanesine giderdim. Elinden tutup, pencereye sürüklerdim. Baksana! İşte! Boy atmış onca buğday! Orada da! Bak! Balıkçı yelkenlileri! Bütün bu güzellikler! *(Bir an)* Elimden sıyrılı, korku içinde köşesine dönerdi. O sadece küller görmüştü. (Bir an) Bir tek o kurtulmuştu. (*Bir an*) Unutulmuştu. (*Bir an*) Söylendiğine göre benzeri durumlar... pek... pek ender değil...di...değildi.

CLOV:

Deli mi? Ne zamandı bu?

HAMM:

Uzak, çok uzak! Daha sen dünyada yoktun.

CLOV:

Altın çağ!

(Bir an. Hamm takkesini çıkarır.)

HAMM:

Çok severdim onu. (*Bir an. Takkesini yine başına geçirir. Bir an.*) Resim yapardı.

CLOV:

Korkunç şeyler öyle çok ki!

HAMM:

Yok, yok, o kadar çok değil artık.*

Hanım ve Clov, Prospero ve Caliban burada ters bir Macbeth olarak birleşir; iki "dün", küllerle ölüme doğru soytarıları yakan bütün dünlere aittir. Clov'un vahşiliğini gözardı ederek Hanım, revize edilmiş bir William Blake'i, hiçbir zaman bir tımarhanede olmamış ama çoğunun bir deli olarak düşündüğü Blake'i hatırlatır. Blake, bir ressam, gravürcü, apokaliptik bir hayalciydi. Doğada gnostik bir Yaratılış-Düşüş'ün küllerini gördü. Oyundaki en önemli cümlelerden birisi Hamm'ın Blake için söylediği "Bir tek o kurtulmuştu" cümlesidir.

Bulabildiğimiz kadarıyla *Oyun Sonu*'ndaki gnostik ya da Schonpenhau-

* A.g.e., s. 47-48.

erci argüman buradadır. Hamm'ın bakış açısı şimdi Blake'indir: Bırakılmış olmak kurtulmuş olmak değildir ama en azından ne doğa ne de benlik tarafından kandırılmamış olmaktır. Lear gibi, Hamm da bir krallık kaybetmiştir ama bir yanılsama dünyasının görüntülerine karşı nefret kazanmıştır. Oyun sonuna doğru ilerledikçe her şeyin tam olarak berbat olmadığı çünkü her şeyin giderek artan bir şekilde berbatlaştığı görülür ve kabul edilir. *Oyun Sonu*'nun özgün ön planı *Kral Lear*'ın bir versiyonudur, hatta sonucunun arkasından gelen şey büyük bir ihtimalle *Fırtına* oyununun bir varyantı olmasına rağmen böyledir. Bunların arasında biz, *Hamlet* oyununun içinde ikinci bir oyun ve Ruskin'in "sahne ateşi" dediği şeyin kalıcı bir epifanı olan Hamm'ın oyunundayız.

Oyun Sonu'nun bitiş bölümü, eğer Beckett'ın daha sonraki dramatik eserlerinde böyle bir şey varsa, *Krapp'ın Son Bandı*'ndaki (1958) biyografik sahne monoloğundadır. Kenner bu eserde ateist Beckett'ın Protestan kökenini bulur. Beckett yaşama iradesine güvenmemeyi Schopenhauer'dan öğrenmiştir ama iç ışığın, Tanrı'nın mumunun bireysel versiyonu olduğu üzerine yoğun vurgusuyla Protestan iradesinden kaçamamıştır. Krapp, tek mumun diğer araştırmacısıdır ama onunkisi Emersonvari ya da Stevens kılığında değildir, bir serseri tarzındadır. Patrick Magee'yi (ki bu rol onun için yazılmıştır) Krapp'ı üç nesil insan için en az üç farklı tonlamada izlerken, Beckett'ın estetik ekonomisi için yeni bir anlayışa varırız: Kendisini bir sonsuzluk kurgusuna indirgeme gücüne sahip meşhur bir azlıktır.

Sözsüz Oyun I'in yerine geçmek için düşünülmüş, *Oyun Sonu* oyununun ardından oynanacak olan *Krapp'ın Son Bandı,* bu işlev için neredeyse fazla güçlüdür çünkü *Oyun Sonu* bile onun yanında sönük kalır. Belki de İngilizce konuşan Magee için yazıldığı için *Krapp'ın Son Bandı,* Beckett'ın on iki yıl sonra ilk versiyonunu İngilizce yazmaya döndüğü ilk eserdir. Bu dilde bir serbest bırakılmışlık havası vardır ve Proustvari, neredeyse Wordsworth tarzı bir kişisel geçmişe, İrlanda'ya, annenin ölümüne, 1933 yılında ölen, söylentiye göre kuzeni olan büyük bir aşkın, Peggy Sinclair'in terk edilmesi olabilecek bir şeye dönüş vardır. Ve yine de kasetlerde duyduğumuz şey bir tür vahiydir, bir esindir, Beckett'ın ışığının kendi üzerine doğduğu andır. Kasede kaydedilmiş en hassas ve en iyi anlar iki kez çalınır ve büyülü bir cinsel doyumun anılarını ifade eder ama sonunda ironi olduğunu zannetmediğim bir şey duyarız:

Belki de en iyi yıllarım geride kaldı. Mutluluk için bir şans olan yıllar. Ama

onları geri istemem. Şu anda içimde olan ateşle, hayır. Hayır, o yılları geri istemem.

Geç ya da erken dönem Beckett'da buna benzer başka bir şey yoktur. Pathos ya da ironi ya da ikisinin bir karışımı olarak şaşırtıcı bir şekilde doğrudan söylenmiştir. *Oyun Sonu*'nun bitişi olarak, ağıtsal çağımızın Hamlet'i, hayal gücümüzü altüst eder. Bu, Hamm değildir ve hem Beckett'dır hem de değil. O ateş, sanatsal gelenekten alınmış terimlerle kategorize edilebilir mi, bu da belli değildir. Kenner, Beckett üzerine çalışmalarından birini, *Proust* eserinin ve *Oyun Sonu*'nun yazarının "sanatın dini"ne inanan biri olmadığı ve böylece T.S. Eliot ile birlik olduğu konusunda kendisini ve bizi ikna ederek tamamlamıştır. Sanırım, ortaya çıkıcak yeni Teokratlar, Kenner'den ileriye gidip Beckett'ı ölümünden sonra dine döndürebilirler diye endişeleniyorum ama *Oyun Sonu*'nda elde ettiği tuhaflık kendisini bundan koruyacaktır.

V. KISIM

KANONU LİSTELEMEK

23.

AĞITSAL SONUÇ

Her ne kadar bu hoş, antika bir anlam taşısa da burada sunduğum şey bir "hayat boyu okuma planı" değildir. İlgimizi çekecek yeni teknolojilerin hızla çoğalmasına rağmen (umuyoruz ki) okumaya devam edecek inatçı okuyucular daima olacaktır. Bazen Dr. Johnson ya da George Eliot'ı MTV Rap müziğiyle karşılaşmış ya da sanal gerçekliği deneyimlerken hayal ederim ve onların bu türden sinir bozucu eğlenceleri şiddetle reddedeceklerine inanarak kendimi cesaretlendiririm. Büyük üniversitelerimizden birinde bütün hayatımı edebiyat öğretmek için harcadıktan sonra, edebiyat eğitiminin şu anda içinde bulunduğu hastalığı atlatabileceği konusunda pek de inancım yok.

Eğitimcilik kariyerime 40 yıl önce T.S.Eliot'ın fikirlerinin baskın olduğu bir akademik bağlamda başladım; bunlara karşı elimden geldiğince savaştım. Şimdi etrafımdaki hip-hop profesörlerini, Gallik-Germanik teorinin klonlarını, toplumsal cinsiyetin ve her çeşit cinsel tercihin ideologlarını, sınırsız çokkültürcüleri gördükçe edebi çalışmaların Balkanlaşmasını geri çevirmenin mümkün olmadığını anlıyorum. Edebiyatın estetik değerine karşı olan bütün bu kırgınlar hiçbir yere gitmeyecekler ve arkalarından gelecek kurumsal kırgınlar yetiştirecekler. Eski bir kurumsal Romantik olarak hâlâ Eliot'ın Teokratik ideolojiye karşı nostaljisini reddediyorum ama edebi tercihler konusunda kimseyle tartışmak için de bir neden göremiyorum. Bu kitap akademisyenlere yönelik değildir çünkü onların sadece çok küçük bir kısmı hâlâ okuma aşkı için okur. Johnson'ın ve ardından Woolf'un sıradan okur dediği şey hâlâ var olmaya devam eder ve büyük ihtimalle hangi kitapların okunabileceği konusundaki önerilere açıktır.

Böyle bir okucu kolay bir haz için ya da sosyal suçluluk duygusunu yatıştırmak için değil yalnız başına bir var olma halini genişletmek için okur. Akademi öylesine fantastik bir hal aldı ki saygıdeğer bir eleştirmenin bu türden okuyucuyu kınadığını duydum. Bu eleştirmen bana yapıcı sosyal bir amaç olmadan okumanın etik olmadığını söylemişti ve Birmingham (İngiltere) kültürel materyalizm ekolünün lideri Abdul Jan Muhammed'in yazdıklarını okuyarak kendimi yeniden eğitmemi istemişti. Her şeyi oku-

maya hazır bir okuma bağımlısı olarak onun sözünü dinledim ama onun müridi olmadım ve size neyi nasıl okumanız gerektiğini söylemeye gelmedim. Sadece kendi okuduklarımı ve tekrar okumaya layık olduğunu düşündüklerimi söyleyeceğim. Bu da kanonsal olanın pragmatik tek testidir.

Sanırım bir kez "kültürel eleştiri" ve "kültürel materyalizm"e sahip olunca "kültürel sermaye" nosyonuyla da ilgilenmek zorunda kalırsınız. Ancak "kültürel sermaye"yi biriktirmek için sömürülen "artı değer" nedir? Bir bilimden çok bir acı çığlığı olan Marksizim şairleri olmuştur ama bu bütün diğer önde gelen dine karşı çıkışlar için böyledir. "Kültürel Sermaye" ya bir metafordur ya da ilginç olmayan bir düz anlamdır. Eğer ikincisiyse, basit bir şekilde yayıncılar, ajanslar ve kitap kulüpleriyle alakalıdır. Mecazi bir kullanım olarak ise, kısmen bir acı çığlığı kısmen ise Fransız üst orta sınıftan ortaya çıkmış entelektüellere ait suçluluk duygusunun çığlığıdır ya da hangi ülkede yaşadıklarını ve ders verdiklerini unutup Fransız kuramcılarıyla özdeşleşen kendi akademisyenlerimizin suçluluk duygusunun çığlığıdır. ABD'de "kültürel sermaye" var mıdır ya da olduğu zaman olmuş mudur? Biz Kaos Çağı'nda hüküm süreriz çünkü Demokratik Çağ'da bile kaotik olmuşuzdur. *Çimen Yaprakları* "kültürel sermaye" midir? Ya *Moby Dick*? Asla resmi bir Amerikan edebi kanonu olmamıştır ve olamaz da çünkü Amerika'da estetik daima yalnız, eşsiz ve izole bir halde var olur. "Amerikan Klasisizmi" bir oksimorondur, "Fransız Klasisizmi"ise tutarlı bir gelenektir.

Edebiyat çalışmalarının bir geleceği olduğuna inanmıyorum ama bu edebiyat eleştirisinin öleceği anlamına gelmez. Edebiyatın bir kolu olarak eleştiri ayakta kalacaktır fakat büyük olasılıkla bizim eğitim kurumlarımızda değil. Batı edebiyatı çalışmaları da devam edecektir ama günümüzdeki Klasik Edebiyat bölümlerinde olduğu gibi alçakgönüllü boyutlarda olacaktır. Şu andaki "İngiliz edebiyatı Bölümleri"nin adları "Kültürel Çalışmalar Bölümleri" olacak ve *Batman* çizgi romanları, Mormon temalı parklar, televizyon, sinema ve rock müzikle ilgili çalışmalar, Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth ve Wallace Stevens'ın yerini alacak. Bir zamanlar elitist olan, önde gelen üniversiteler ve kolejler hâlâ Shakespeare, Milton ve diğerleri üzerine birkaç ders açacaklar ama bunlar antik Yunanca ve Latince hocaları gibi üç ya da dört akademisyenin olduğu bölümlerde öğretilecek. Bu gelişmelere üzülmeye gerek yok; şimdilerde Yale Üniversitesi'ne sadece bir avuç öğrenci gerçek bir okuma tutkusu ile gelir. Böyle bir aşk içlerinde yoksa kimseye şiiri sevmeyi öğretemezsiniz. Yalnızlığı nasıl öğ-

retebilirsiniz? Gerçek okuma yalnız bir etkinliktir ve kimseye daha iyi bir vatandaş olmayı öğretmez. Belki de okumanın çağları (Aristokratik, demokratik, kaotik) artık sona erecektir ve yeni doğan Teokratik Çağ sadece sözel ve görsel bir kültür olacaktır.

ABD'de "edebiyat çalışmalarında bir kriz"in, dini bir yeniden doğuş (ya da Büyük Uyanış) ve bir suç dalgasıyla ortak bir özelliği vardır. Bunların hepsi habercilik olaylarıdır. Bizim ülkemiz iki yüz yıldan beri daimi bir dini yeniden doğuşun içindedir; sivil ve domestik şiddete bağımlılığı artık daha çok saygı görür, daha baskındır ve kendimi edebiyata adadığım neredeyse yarım yüzyıl içinde bu türden faaliyetler toplum tarafından biteviye sorgulanmış ve genel olarak ilgisiz bulunmuştur. İngiliz edebiyatı ve benzer bölümler kendilerini tanımlamakta hep güçlük çektiler ve yutulmaya hazır gördükleri her şeyi midelerine indirerek akıllıca davranmadılar.

Böyle bir açgözlülükle kendilerine zarar vermelerinde korkunç bir adalet vardır; şiir, tiyatro, hikâye ve romanların öğretimi yerine şimdi çeşitli sosyal ve politik amaçların desteklenmesi geçmiştir. Popüler kültürün ürünleri, eğitim aracı olarak büyük yazarların zor eserlerinin yerine geçecektir. Tekrar tanımlanması gereken şey "edebiyat" değildir; eğer onu okuduğumuzda edebiyat olduğunu anlamıyorsanız, o zaman hiç kimse size edebiyatı ve onu sevmeyi öğretemez. Post-Marksist idealistler "kriz"e çare olarak evrensel erişimli bir kültürü sunmuşlardır ama *Kayıp Cennet* ya da *Faust İkinci Bölüm* nasıl olur da evrensel erişimli olabilir? En güçlü şiirler her sosyal sınıftan, toplumsal cinsiyetten, ırktan ya da etnik kökenden gelen insanların sadece çok azının derinlemesine okuyabileceği kadar bilişsel ve hayal gücü açısından zordur.

Küçük bir çocukken, neredeyse evrensel bir şekilde okul müfredatlarının bir parçası olan Shakespeare'in *Julius Ceasar* adlı eseri, Shakespeare trajedilerine oldukça uygun bir başlangıçtır. Şimdi ise öğretmenler, bana birçok okulda bu oyunun artık baştan sona okunamadığını çünkü öğrencilerin dikkatlerini toparlayamadıklarını söylüyorlar. Bana söylediklerine göre iki ayrı yerde kartondan kılıçlar ve kalkanlar yapmak, oyunu okuma ve tartışmanın yerini almış. Erken dönem eğitiminin bu hale gelmesini, edebiyatın üretim ve tüketim araçlarının hiçbir sosyalleşmesi telafi edemez. Araştırmacının etiği, şu anda uygulandığı haliyle, herkesi kolay oldukları için evrensel bir şekilde ulaşılabilen hazları, daha zor hazların yerine koymaya cesaretlendirmektir. Troçki, Markist arkadaşlarını Dante'yi okumaya yönlendirdi ama günümüzde üniversitelerde ona yer olmadığını görüyoruz.

Ben gerçek bir Markist eleştirmenim, Karl'dan ziyade Groucho Marx'ın izinden giderim ve düsturum da Groucho'nun ünlü sözüdür: "O her neyse ben ona karşıyım!" Ben de sırasıyla T.S.Eliot'ın Neo-Hıristiyan Yeni Eleştirisi'ne ve onun akademik takipçilerine; Paul De Man ve klonlarının yapı bozumculuğuna; edebi Kanon'un sözde eşitsizlikleri ve daha da şüpheli ahlakı üzerine Yeni Sol'un ve Eski Sağ'ın atıp tutmalarına hep karşı çıktım. Çok nadir görülen güçlü eleştirmenler, her ne kadar buna teşebbüs etseler de Kanon'u genişletme, revize etme ve değiştirme işini yapmazlar. Ancak bilerek ya da bilmeyerek sadece geçmiş ve şimdiki zamanın bitmeyen kavgasında şekillenen kanonlaşmanın hakiki görevini tasdik ederler. John Ashbery ve James Merrill'i ya da Thomas Pynchon'u belirsiz, var olmayan ama yine de Amerikan Kanonu'nun etkileyici bir nosyonuna dahil edecek sosyo-ekonomik bir süreç yoktur. Wallace Stevens ve Elizabeth Bishop'un şiiri mirasçıları olarak Ashbery ve Merrill'i, Emily Dickinson'ın şiiri ise Stevens ve Bishop'u seçmiştir. Pynchon'un en iyi eserleri S.J.Perelman ve Nathanael West'in bir birleşimidir denebilir ama *49 Numaralı Parçanın Nidası* romanının kanonsal potansiyeli, daha çok onun *Miss Lonelyhearts* tarafından taklit edildiğine dair tekinsiz duygumuza bağlıdır.

Shakespeare ve Dante daima, kanonsallığın düşüşüne istisna olurlar. Bu, kitap boyunca söylediğim şeyi bir kez daha tekrarlamanın bir şeklidir: Batı Kanonu Shakespeare ve Dante'dir. Onlardan sonra ise onlar neyi içlerine aldıysa ve ne onları içine aldıysa, Kanon odur. "Edebiyat"ı yeniden tanımlamak boşuna bir uğraştır çünkü Shakespeare ve Dante'yi kavrayacak kadar bilişsel gücü toparlamak imkânsızdır ve onlar edebiyatın ta kendisidir. Shakespeare ve Dante'yi yeniden tanımlamaya gelince, size iyi şanslar dilerim. Bu girişim şimdilerde "Yeni Tarihselcilik" yani Fransız Shakespeare Michel Foucault'nun gölgesindeki Hamlet ile oldukça ilerlemiş durumda. Fransız Freud ya da Lacan'dan hoşlandık, Fransız Joyce ya da Derrida'yı da sevdik. Yahudi Freud ve İrlandalı Joyce benim zevkime daha uygundur, aynı şekilde İngiliz Shakespeare ya da evrensel Shakespeare de öyle. Fransız Shakespeare öylesine enfes bir saçmalıktır ki böyle komik bir yaratıyı takdir etmemek nankörlüktür.

Öğrencilerin tam olarak neden amatör siyaset bilimciler, bilgisiz sosyologlar, yeteneksiz antropologlar, vasat filozoflar ve şartlanmış kültürel tarihçiler haline geldikleri sorusu kafamızı karıştırır ama cevabı tahmin edebiliriz. Edebiyattan nefret ederler ya da ondan utanırlar ya da okumaktan o kadar da hoşlanmazlar. Bir şiiri, romanı ya da Shakespeare trajedisi-

ni okumak onlar için bağlama yerleştirme alıştırmasıdır ama bunu yeterli arka plan bilgisi bulmanın mantıklı bir şekliyle yapmazlar. Her ne kadar seçilmiş de olsalar, bağlamlara bir Milton şiirinden, Dickens romanından ya da *Macbeth*'ten daha fazla değer ve güç verilir. "Toplumsal enerjiler" metaforunun ne için kullanıldığı konusunda pek emin değilim ama Freud'un itkileri gibi bu enerjiler de yazıp okuyamaz ve hatta hiçbir şey yapamaz. Libido bir mittir, "toplumsal enerjiler" de aynı şekilde. Skandal derecesinde usta olan Shakespeare, *Hamlet* ve *Kral Lear*'ı yazmayı başarmış gerçek bir insandı. Bu skandal şimdilerde edebi kuram dedikleri şey için kabul edilemez bir şeydir.

Ya estetik değerler vardır ya da sadece ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyetin üst belirlenimleri vardır. Seçim yapmalısınız çünkü eğer şiirlere, oyunlara, romanlara ya da hikâyelere atfedilen değerin sadece iktidardaki sınıfın hizmetinde bir mistifikasyon olduğuna inanıyorsanız, sömürülen sınıfların çaresiz ihtiyaçlarına hizmet etmek yerine neden kitap okuyorsunuz? Shakespeare'i okumak yerine kendi atalarından birini okumanın hakarete uğramışlara ve ezilmişlere yararı olacağı fikri, okullarımızda öğretilen en garip yanılgılardan biridir.

Seküler kanon oluşumu hakkındaki en derin hakikat bunun ne eleştirmenler, ne akademisyenler ne de politikacılar tarafından yapıldığıdır. Yazarlar, sanatçılar, besteciler güçlü öncüleri ve güçlü takipçilerinin arasında köprü olarak kanon'ları belirlerler. En önemli çağdaş Amerikan şairleri Ashbery ve Merrill ve epik kurmacanın düzyazı ustası Pynchon'u ele alalım. Onları kanonsal olarak ilan etmek istiyorum ama şimdiden tam olarak bilmek imkânsız. Kanonsal kehanetin, bir yazar öldükten sonra yaklaşık iki nesil geçince test edilmesi gerekir. 1879-1955 yılları arasında yaşamış olan Wallace Stevens açıkça kanonsal bir şairdir, Walt Whiltman ve Emily Dickinson'dan sonra gelen belki de başlıca Amerikan şairidir. Onun tek rakipleri Robert Frost ve T.S.Eliot'tur; Pound ve William Carlos Williams, Marianne Moore ve Gertrude Stein'ın durumları daha problemlidir, Hart Crane ise erken ölmüştür. Stevens, Merrill ve Ashbery kadar Elizabeth Bishop, A. R. Ammons da gerçekten başarılı başka şairlerin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Onların etkisiyle zamana dayanıklı şairler ortaya çıkıyor mu, bunu söylemek için çok erken ama ben öyle olduğuna inanıyorum. Biri ya da birkaç tanesi ortaya çıktığında bu, Stevens'ın onaylanmasına da yardım edecek ama henüz Merrill ya da Ashbery için bu geçerli değil, en azından aynı derecede değil.

Bu ilginç bir süreç ve kendi anlayışımı da sorgulayıp test ediyorum: Yeats için ne demeli? Ondan sonra gelen Anglo-İrlandalı şairler onun etkilerine karşı fazlasıyla temkinliydiler ve onun etkisiyle mücadele ettiler. Etkilenmeyi doğru bir şekilde değerlendirmek için zaman geçmesi gerekir. Yeats 1939'da öldü; yarım yüzyıldan çok zaman geçtikten sonra onun etkisini inkâr edenlerin Eliot ve Stevens'ın üzerinde görebiliyorum ve onların etkileri oldukça bereketli olmuştur. Her ikisinin de etkisi, kendine ait aksanı her yerde duyulan Hart Crane üzerinde görülür. Eliot ve Stevens'ın kültürel duruşları birbirlerine şiddetle karşı olmuştur, Crane'in Eliot ile ilişkisi ise neredeyse tamamen zıttır. Ancak sosyopolitik faktörler, kanon oluşturan etkilenme ilişkileri tarafından ters yüz edilebilir. Crane, Eliot'ın vizyonunu reddetti ama Eliot'ın üslubundan kaçamadı. Kanonsallık için harika üsluplar yeterlidir çünkü onlar etkileme gücünü taşırlar ve etkileme de kanon oluşumunun pragmatik testidir.

Diyelim ki birkaç gün için kendinizi Shakespeare okumaya adayın ve sonra başka bir yazara dönün (Ondan önce, sonra gelen ya da çağdaşı bir yazar olabilir). Deney için her bir gruptan en iyilerini deneyin: Homeros ya da Dante, Cervantes ya da Ben Jonson, Tolstoy ya da Proust. Okuma deneyimindeki fark hem derece hem de tür farkı olacaktır. Bu fark, Shakespeare'den bu yana evrensel olarak hissedilmiştir ve hem sıradan hem de sofistike okurlar tarafından "doğal" adını vermek istediğimiz şeyi anlayışımızla ilgili bir fark olarak ifade edilmiştir. Dr. Johnson, bizleri doğanın adil temsilcileri kadar hiçbir şeyin uzun süre mutlu etmeyeceğini söylemiştir. Bu bana hâlâ tartışma götürmez bir durum olarak görünür ama her hafta yüceltilen şeylerin çoğu Johnson'ın testini geçemez. Shakespeareci temsil, içimizde en temel olan şeyin sözde taklidi, oyunlarının ilk sahnelenmesinden bu yana herhangi birinin gerçekliğe ayna tutmasından daha doğal bir şey olarak hissedilmiştir. Shakespeare'den Dante'ye ya da Cervantes'e ve hatta Tolstoy'a gitmek bir şekilde duygusal yakınlıkta bir kayıp yaşamanın yanılsamasını yaşamaktır. Dönüp Shakespeare'e bakarız ve ondan ayrıldığımız için pişman oluruz çünkü ondan uzak olmak gerçeklikten uzak olmaktır.

Okuma nedenleri, yazmada olduğu gibi çok çeşitlidir ve genellikle en bilinçli okur ya da yazarlar için bile açık değildir. Belki de metaforun ya da mecazi dilde yazmanın ve okumanın temel nedeni farklı olma, başka bir yerde olma isteğidir. Bu anlamda Nietzsche'yi takip ediyorum. O bize, ifade etmek için kelimeler bulabildiğimiz şeylerin kalbimizde artık ölmüş

şeyler olduğu ve konuşma eyleminde daima bir hor görme olduğu uyarısını yapmıştır. Hamlet, Nietzsche ile aynı fikirdedir ve bu anlamda her ikisi de hor görmeyi yazma eylemine de genişletmiş olabilir. Ancak biz kalplerimizi açmak için okumayız, öyleyse okuma eyleminde bir hor görme yoktur. Gelenekler bize özgür ve yalnız benliğin ölümlülüğü yenmek için yazdığını söyler. Bence benlik, özgür ve yalnız olma arayışı içerisinde sadece bir amaçla okur, o da muhteşemlikle karşılaşma isteğidir. Bu karşılaşma, bu muhteşemliğe katılma isteğini maskeleyemez. Bu istek de bir zamanlar Yücelik denilen estetik deneyimin temelidir: sınırların aşılmasının arayışıdır. Ortak kaderimiz yaşlılık, hastalık, ölüm ve sonsuzluktur. Ortak ümidimiz ise her ne kadar zayıf olsa da inatçı bir hayatta kalmadır.

Okurken muhteşemlikle karşılaşma çok samimi ve pahalı bir süreçtir ve hiçbir zaman moda olmamıştır. Şimdilerde, özgürlük ve yalnızlık arayışının siyaseten yanlış, bencil ve endişeli toplumumuza uygun olmamakla suçlandığı bir dönemde, her zamandan daha çok demode olmuştur. Batı edebiyatında muhteşemlik, Shakespeare üzerinde merkezlenir. O, kendisinden önce ve sonra gelen, oyun yazarı, lirik şair, öykücü, kısaca herkes için bir mihenk taşı olmuştur. Karakter yaratımında belki de Chaucer dışında gerçek bir öncüsü yoktur ve arkasından gelen herkes onun insan doğasını temsil etme şeklinden etkilenmiştir. Onun özgünlüğünün özümsenmesi öylesine kolay olmuştur ki karşısında elimiz kolumuz bağlıdır ve bizi ne kadar çok değiştirdiğini ve bunu yapmaya devam ettiğini göremeyiz. Shakespeare'den sonraki Batı edebiyatının büyük bir kısmı, farklı derecelerde, Shakespeare'e karşı bir savunmadır. Onun etkisi öylesine yoğundur ki kendi peşinden gelenleri bastırıp boğabilir.

Shakespeare'in gizemi onun evrenselliğidir. Kurosawa'nın *Macbeth* ve *Kral Lear* film versiyonları tamamen Kurosawa'dır ve tamamen Shakespeare'dir. Shakespeare'in kişiliklerini, dramatik karakterler değil de aktörlerin oynaması için roller olarak düşünürseniz bile, Hamlet ya da Kleopatra'nın insani inandırıcılıklarını Shakespeare sonrası Avrupa'nın ortaya çıkardığı en önemli oyun yazarı olan Ibsen'in yazdığı roller ile karşılaştırdığınızda açıklamakta zorlanırsınız. Hamlet'ten Peer Gynt'e, Kleopatra'dan Hedda Gabler'e doğru gittiğimizde, kişiliğin silikleştiğini, Shakespeareci şeytani olanın Ibsenci trollüğe dönüştüğünü hissederiz. Shakespeare'in evrenselliğinin mucizesi, olasılıkların aşılması pahasına olmamasıdır: Harika karakterler ve onların oyunları tarihle ve toplumla bütünleşmeyi kabul ederler ama her türlü indirgemeciliği, tarihsel, sosyal,

teolojik ya da bizim zamanımızın geç kalmış psikolojik ve ahlaki indirgemeciliğini reddederler.

Hal'ın önderliğinde araştırmacılar Falstaff'ın barındırdığı bütün iğrenç kusurları bulurlar ama Falstaff aynı zamanda muhteşem bir zekâya sahiptir; güçlü bir düşünür, gerçek bir mizah ustasıdır ve özgün bir bilinç olarak Hamlet'e denktir. Falstaff'ın harika bir rol olduğunu söylemek yetersiz kalır; o bir süs değil, bir evrendir ve aynayı doğaya tutmaktan ziyade yeni hayat kapasitemize tutar. Blake, coşkunun güzellik olduğunu söylemişti ve hiçbir dramatik karakter Sir John Falstaff kadar güzel değildir. Rabelais'nin Devlerinin coşkusuna denk bir coşkusu vardır. Panurge, hayali bir Fransa'ya dalga dalga yayılırken, Sir John bir sahnenin sınırlarında performans sergilemek zorundadır. William Hazlitt'in *gusto* diye adlandırdığı "herhangi bir nesneyi tanımlayan güç ya da tutku"yu Boccacio ve Rabelais'ye atfedilmiştir ama bu en çok Shakespeare'de bulunur. Hazlitt, ayrıca sanatların ilerici olmadığını anlamamızı istemiştir. Bu anlayışa geç dönemler, özellikle de bizim çağımız karşı çıkmaya çalışmıştır.

Geleneğin içinde geç kalmış bireysel bir eleştirmenin Batı Kanonu'nu kendi gördüğü şekliyle listelemesinin ne faydası olabilir? Şimdilerde en elit üniversitelerimiz bile çokkültürcülük dalgaları karşısında pasif kalıyorlar. Yine de, şu andaki modalar devam etse bile, geçmişteki ve bugünkü kanonsal seçimlerin kendilerine özgü çekicilikleri ve ilginçlikleri var olmaya devam eder çünkü onlar da edebiyat dediğimiz sürekli bir yarışmanın parçasıdırlar. Herkesin, düşmanlarından kaçarken karaya vurduğu ya da savaşların sonunda topallayarak dönüp geri kalan zamanını sessizce okuyarak geçirmek istediği bir ıssız ada listesi vardır ya da olmalıdır. Eğer sadece bir kitap alabilirsem o, Shakespeare'in bütün eserleri olurdu; eğer iki kitap alabilirsem, Shakespeare'in bütün eserleri ve bir İncil. Ya üç kitap? O zaman karmaşıklıklar başlar. Kanon'a kesin bir şekilde dahil olmuş birkaç eleştirmenden biri olan William Hazlitt'in harika bir makalesi vardır, "Eski Kitapları Okumak Üzerine":

> Bir kitap, yazarının ardından bir ya da iki nesil daha yaşadıysa, bu kitabın kötü olduğunu düşünmem. Yaşayanlardan çok ölülere güvenirim. Çağdaş yazarlar genellikle ikiye ayrılırlar arkadaşlarımız ya da düşmanlarımız. Birinci grubun çok iyi olduğunu düşünmek zorundayızdır, ikinci grup için de çok kötü düşünmeye hevesliyizdir. Bu nedenle her ikisini de derinlemesine

okumaktan çok zevk alamayız ya da başarılarını adaletli bir şekilde değerlendiremeyiz.

Hazlitt, geç kalmışlık çağında bir eleştirmene uygun bir bezginlik ifade eder. Dünyanın kayıtlara geçmiş tarihinin uzunluğu ve karmaşıklığıyla ortaya çıkmış kitapların (ve yazarların) aşırı kalabalığı, şimdilerde her zamankinden çok kanonsal ikilemlerin merkezindedir. "Ne okuyacağım?" sorusu artık önemini kaybetmiştir çünkü televizyon ve sinema çağında artık çok az kitap okunur. Artık pragmatik soru şudur: "Neyi okumama gerek yok?"

Kırgınlar Ekolü'nün dogmasının herhangi bir kısmını kabul edersek ve estetik seçimlerin, sosyal ve politik üstbelirlenimler için birer maske olduğuna inanırsak, bu sorular kolayca cevaplanabilir hale gelir. Gresham'ın Yasası'nın bir varyantı olarak, kötü yazılmış eserler iyileri ortadan kaldırır ve toplumsal değişim daha yetenekli ve disiplinli bir hayal gücüne sahip herhangi bir yazar tarafından değil de Alice Walker tarafından sağlanır. Ancak toplumsal değişimciler kendi seçimleri için kriterleri nereden bulacaklar? Maalesef politika geçen ayın gazetesi gibi hızla bayatlar ve çok nadiren haber değeri taşır. Belki de edebi politikalar her zaman iş başındadırlar ama politik duruşların, birbirinden politik benzerlikler ve fazlalıklara bakmaksızın etkilenen büyük yazarların samimi aile romansında etkisi çok azdır.

Edebi etkilenme "ruhun politikası"dır: Kanon oluşumu neredeyse her zaman sınıf çıkarlarını yansıtsa da oldukça çelişkili bir olgudur. En büyük İngiliz şairleri olan Chaucer ve Shakespeare yerine Milton, Anglo-Amerikan şiirsel kanonunun tarihinde merkezi figürdür. Aynı şekilde, bütün Batı Edebiyatı Kanonu tarihinin en önemli erken dönem yazarı, en büyük şairlerden (Homeros, Dante, Chaucer ve Shakespeare) biri değil, Helenistik şiir (Callimachus) ile Avrupa Epik geleneği (Dante, Tasso, Spenser, Milton) arasındaki büyük bağlantı olan Vergilius'tur. Vergilius ve Milton, kendilerinden sonra gelen yazarlarda devasa çelişkiler uyandıran yazarlar olmaya devam ederler ve bu çelişkiler kanonsal bir bağlamda merkeziliğin tanımıdır. Bir kanon, Ezra The Scribe'dan Northrop Frye'a kadar kanonu idealize edenlere rağmen, okurlarını endişeden kurtarmak için var olmaz. Aslında, bir kanon başarılmış bir endişedir, aynen her bir güçlü edebi eserin, kendi yazarının başarılmış bir endişesi olduğu gibi. Edebi kanon bizim kültüre vaftiz edilmemiz değildir; bizi kültürel endişeden kurtarmaz. Bilakis, kültürel endişelerimizi teyit ederken onlara biçim ve tutarlılık vermeye yardım eder.

Estetik bir duruşun kendisinin bir ideoloji olduğunda ısrarcıysanız ide-

oloji, edebi kanon oluşumunda hatırı sayılır bir rol oynar. Bu türden bir ısrar, Kırgınlar Ekolü'nün altı dalının her biri için ortaktır; Feministler, Marksistler, Lacancılar, Yeni Tarihselciler, Yapıbozumcular, Göstergebilimciler. Tabii ki estetik vardır, estetik vardır. Edebiyat çalışmalarının toplumsal değişim için açıkça bir haçlı seferi olması gerektiğine inanan havariler, bariz bir şekilde Pater ve Wilde'ın benim de benimsediğim Post-Emersoncı estetik anlayışından farklı bir estetik sergilerler. Bunun fark yaratacak bir fark olup olmadığı konusu benim için açık değil: Toplumsal değişimciler ve ben, Pynchon, Merrill ve Ashbery'nin günümüzde üç önemli Amerikan yazarı olarak kanonsal statüleri konusunda hemfikir görünüyoruz. Kırgınlar alternatif kanonlar, adaylar, Afrikalı Amerikalı ve kadın yazarlar da ortaya atarlar ama yarım ağızla.

Eğer edebi kanon sadece sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk ve ulusal çıkarların ürünü ise, muhtemelen aynı şeyin diğer bütün estetik gelenekler için doğru olması gerekir; müzik ve görsel sanatlar da buna dahildir. Öyleyse Matisse ve Stravinsky de Joyce ve Proust ile birlikte dört beyaz Avrupalı erkek olarak kaybolup gidebilir. Matisse sergisinde kalabalık New Yorklu ziyaretçilere hayretle bakıyorum, onlar gerçekten toplumsal üst şartlanma yüzünden mi buradalar? Kırgınlar Ekolü, edebiyatla ilgili akademisyenler arasında olduğu kadar sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri arasında da baskın olursa hepimiz sürü gibi Guerrilla Girls karalamalarını görmeye giderken Matisse izleyicisiz mi kalacak? Matisse'in saygıdeğerliliğini düşününce bu soruların çılgınlığı yeterince aşikâr, diğer yandan Stravinsky de dünyanın bale kumpanyaları için siyasetten doğru bir müziğin tehdidi altında değildir. Öyleyse neden edebiyat günümüzün çağdaş toplumsal idealistlerinin ortaya çıkışları karşısında bu denli kırılgandır? Buna verilecek bir cevap, yaratıcı edebiyatı üretmek ve anlamak için, diğer sanatlardan daha az bilgi ve teknik beceri gerektiği konusundaki ortak yanılsamadır.

Eğer hepimiz müzik notaları ya da fırça darbeleriyle konuşsaydık, sanırım Stravinsky ve Matisse de şimdi kanonsal yazarların mustarip olduğu sıkıntılara maruz kalabilirlerdi. Kırgınların Kanon'a alternatif olarak ortaya attığı eserlerin birçoğunu okumaya teşebbüs ederek, bu heveslilerin hayatları boyunca nesir konuştuklarına ya da kendi içten tutkularının, birazcık üstünde çalışma gerektiren zaten birer şiir olduğuna inanmış olduklarını düşünüyorum. Ben ise okur yazar hayatta kalanların daha önce karşılaşmamış oldukları yazarlar ve eserleri bulmaları ve sadece kanonsal edebiyatın verebileceği ödülleri toplamaları umuduyla listelerime dönerim.

EKLER

A.

Teokratik Çağ

Aşağıdaki listeye, şimdilerde halihazırda bulunabilen, okumaktan özellikle zevk aldığım ve içgörüsünden yararlandığım İngilizce çevirileri de dahil ettim. Yunan ve Latin edebiyatının birçok değerli eseri burada değildir ancak sıradan okurun onları okumak için zaman bulması pek de olası görünmüyor. Tarih ilerledikçe eski kanon daralmaya mahkûmdur. Burada söz konusu edilen şey edebi kanon olduğu için sadece estetik açıdan ilgi çeken dini, felsefi, tarihi ve bilimsel yazıları ekledim. Okuyucu bu ilk listedeki kitapların arasında İncil, Homeros, Platon, Atinalı oyun yazarları ve Vergilius'a aşina olduktan sonra, okunması gereken kitap *Kuran*'dır. İster estetik ve tinsel gücünden, ister geleceğimiz üstündeki etkisinden olsun, *Kuran*'dan habersiz olmak aptallıktır ve tehlikelidir.

Birkaç Sanskrit eseri, kutsal yazı ve temel edebi metni, Batı Kanonu'na olan etkilerinden dolayı dahil ettim. Çin edebiyatının devasa zenginliği, büyük ölçüde Batı edebi geleneğinden uzaktır ve mevcut çevirilerde de yeterince aktarılamaz.

ANTİK YAKIN DOĞU

Gılgamış Destanı
Mısır'ın Ölüler Kitabı
Eski ve Yeni Ahit, King James Versiyonu
Apokripha
Ataların Sözleri

ANTİK HİNT (SANSKRİT)

Mahabharata Destanı
Bhagavad-Gita (Rabbin Ezgisi)
Ramayana Destanı

ANTİK YUNAN

Homeros
İlyada
Odysseia
Hesiodos
İşler ve Günler; Teogoni
Arkhilokhos, Sappho, Alkman
Pindar
Kasideler
Eshilos
Oresteia
Thebai'ye Karşı Yediler
Zincire Vurulmuş Prometheus
Persler
Yakarıcılar
Sofokles
Kral Oidipus

Oidipus Kolonos'ta
Antigone
Elektra
Aias
Trakhis'li Kadınlar
Filoktetes

Euripides
Kikloplar
Herakles
Alkestis
Hekabe
Bacchae
Orestes
Veromahi
Medea
İyon
Hippolitus
Helen
Iphigenia Aulis'de

Aristophanes
Kuşlar
Bulutlar
Kurbağalar
Lysistrata
Yargıçlar
Eşek Arıları
Kadınlar Parlementosu

Herodot
Tarih

Tukididis
Peloponez Savaşı

Pre-Sokratikler (Heraklitus, Empedokles)

Platon
Dialoglar

Aristoteles
Poetika
Etik

HELENİSTİK DÖNEM

Menveer
Samos'lu Kız

"Longinus"
Yücelik Üzerine

Kallimakhus
İlahiler ve Epigramlar

Theokritos
İdiller

Plutarkhos
Hayatlar
Moralia

"Ezop"
Masallar

Lukianos
Yergiler

ROMA

Plautus
Pseudolus
Palavracı Asker
Urgan
Amphitron

Terentius
Veroslu Kadın
Eunuch
Kaynana

Lucretius
Evrenin Yapısı

Cicero
Tanrılar Üstüne

Horatius
Şiirler
Mektuplar
Yergiler

Persius

Yergiler
Catullus
Attis
Vergilius
Aeneis
Eclogae ve Georgica
Lucan
Pharsalia
Ovidius
Dönüşümler
Sevgi Sanatı
Epistulae heroidum ya da
Heroides
Juvenal
Yergiler
Martial
Epigramlar
Seneca
Trajediler, özellikle *Medea*
Hercules furens
Petronius
Satyricon
Apuleius
Altın Eşek

ORTAÇAĞ: LATİN, ARAP VE DANTE ÖNCESİ YEREL DİL

Saint Augustinus
Tanrının Şehri
İtiraflar
Kuran
Binbir Gece Masalları
Nesir Edda
Snorri Sturluson
Nazım Edda
Nibelungen Destanı
Wolfram von Eschenbach
Parzival
Chretien de Troyes
Yvain: Aslanın Şövalyesi
Beowulf
Cid Şiiri
Christine de Pisan
Kadınlar Şehri Kitabı
Diego de San Pedro
Aşk Hapishanesi

B.

Aristokratik Çağ

Dante'nin *İlahi Komedya*'sından Goethe'nin *Faust İkinci Bölüm*'e kadar olan beş yüz yıllık dönem, bize başlıca beş edebiyatta devasa boyutta okumalar sunmuştur: İtalyan, İspanyol, İngiliz, Fransız ve Alman. Burada ve diğer listelerde bazen kanonsal bir ustanın bireysel eserlerinden söz etmedim, başka durumlarda kanonsal olarak gördüğüm ve oldukça ihmal edilmiş eserlere ve yazarlara dikkat çektim. Bu listeden itibaren, tam olarak merkezi olmayan yazarlar dahil edilmemiştir. Ayrıca Demokratik Çağ'a kadar uzanan ve içinde bulunduğumuz yüzyılda bizi boğmakla tehdit eden "dönem eserleri" olgusuyla da karşılaşmaya başlarız. Kendi ülkelerinde ve zamanlarında saygı görmüş yazarlar bazen başka zamanlarda ve ülkelerde hayatta kalır ama çoğunlukla bir zamanlar moda olmuş fetişlere dönüşürler. Çağdaş edebiyat sahnemizde en azından onlarca bu tür figür görüyorum, onlar dahil edilmemişlerdir. En son listemin giriş notunda bu konuya daha fazla eğileceğim.

İTALYA

Dante
İlahi Komedya
Yeni Hayat

Petrark
Lirik
Seçmeler

Giovanni Boccaccio
Dekameron

Matteo Maria Boiardo
Orlando inamorato

Ludovico Ariosto
Orlando Furioso

Michelangelo Buonarroti
Soneler ve Madrigaller

Niccolo Machiavelli
Prens
Mandrake, bir Komedi

Leonardo da Vinci
Not Defterleri

Baldassare Castiglion
Saraylının Kitabı

Gaspara Stampa
Soneler ve Madrigaller

Giorgio Vasari
Ressamların Hayatları

Benvenuto Cellini
Otobiyografi

Torquato Tasso
Kurtarılmış Kudüs

Giordano Bruno
Muzafferliğin Sınırdışı

Tommaso Campanella

Şiirler

Güneş Ülkesi

Giambattista Vico

Yeni Bilimin İlkeleri

Carlo Goldoni

İki Efendinin Uşağı

Vittorio Alfieri

Saul

PORTEKİZ

Luis de Camoens

Lusiadlar

Antonio Ferreira

Şiirler

İSPANYA

Jorge Manrique

Beyitler

Fernveo de Rojas

Celestina

Lazarillo de Tormes

Francisco de Quevedo

Vizyonlar

Sansür Mektubu

Fray Luis de Leon

Şiirler

St. John of the Cross

Şiirler

Luis de Gongora

Soneler

Yalnızlıklar

Miguel de Cervantes

Don Quijote

Örnek Hikâyeler

Lope de Vega

La Dorotea

Honig *Fuente ovejuna*

Aynada Kaybolan

Olmedo Şövalyesi

Tirso de Molina

Seville Düzenbazı

Pedro Calderón de la Barca

Hayat bir Rüyadır

Zalamea Reisi

Güçlü Sihirbaz

Onurlu Doktor

Sor Juana Ines de la Cruz

Şiirler

İNGİLTERE VE İSKOÇYA

Geoffrey Chaucer

Canterbury Hikâyeleri

Troilus ve Criseyde

Sir Thomas Malory

Arthur'un Ölümü

William Dunbar

Şiirler

John Skelton

Şiirler

Sir Thomas More

Ütopya

Sir Thomas Wyatt

Şiirler

Henry Howard, Earl of Surrey

Şiirler

Sir Philip Sidney

Arcadia

Astrophel ve Stella

Şiirin Savunması

Fulke Greville, Lord Brooke

Şiirler

Edmund Spenser

Periler Kraliçesi

Şiirler

Sir Walter Ralegh

Şiirler
Christopher Marlowe
Şiirler ve Oyunlar
Michael Drayton
Şiirler
Samuel Daniel
Şiirler
Şiirin Savunması
Thomas Nashe
Şanssız Yolcu
Thomas Kyd
İspanyol Trajedisi
William Shakespeare
Oyunlar ve Şiirler
Thomas Campion
Şarkılar
John Donne
Şiirler, Vaazlar
Ben Jonson
Şiirler, Oyunlar ve *Masklar*
Francis Bacon
Denemeler
Robert Burton
Melankolinin Anatomisi
Sir Thomas Browne
Religio Medici
Hydriotaphia, ya da Urne-Buriall
Cyrus Bahçesi
Thomas Hobbes
Leviathan
Robert Herrick
Şiirler
Thomas Carew
Şiirler
Richard Lovelace
Şiirler
Andrew Marvell
Şiirler
George Herbert
Tapınak
Thomas Traherne
Yüzyıllar, Şiirler, ve *Şükranlar*
Henry Vaughan
Şiir
John Wilmot, Earl of Rochester
Şiirler
Richard Crashaw
Şiirler
Francis Beaumont ve John Fletcher
Oyunlar
George Chapman
Komediler, Trajediler, Şiirler
John Ford
Ne Yazık ki O bir Fahişe
John Marston
Hoşnutsuz
John Webster
Beyaz Şeytan
Malfi Düşesi
Thomas Middleton ve William Rowley
Değiştirilmiş Çocuk
Cyril Tourneur
İntikamcının Trajedisi
Philip Massinger
Eski Borçları Ödemek İçin Yeni Bir Yol
John Bunyan
Çarmıh Yolcusu
Izaak Walton
Her Yönüyle Balık Avcılığı
John Milton
Kayıp Cennet
Kazanılmış Cennet
Lycidas
Comus, ve Şiirler

Samson Agonistes
Areopagitica
John Aubrey
Kısa Hayatlar
Jeremy Taylor
Kutsal Ölüm
Samuel Butler
Hudibras
John Dryden
Şiirler ve Oyunlar
Eleştirel Denemeler
Thomas Otway
Korunmuş Venedik
William Congreve
Dünyanın Hali
Aşk için Aşk
Jonathan Swift
Teknenin Masalı
Gulliver'ın Seyahatları
Kısa Düzyazı Eserleri
Şiirler
Sir George Etherege
Prensip Sahibi
Alexander Pope
Şiirler
John Gay
Dilencinin Operası
James Boswell
Johnson'ın Hayatı
Günlük
Samuel Johnson
Eserler
Edward Gibbon
Roma İmparatorluğunun Düşüşü ve Yıkılışının Tarihi
Edmund Burke
Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma
Fransız Devrimi üstüne Düşünceler
Maurice Morgann
Sir John Falstaff'ın Dramatik Karakteri Üstüne Bir Deneme
William Collins
Şiirler
Thomas Gray
Şiirler
George Farquhar
Aşığın Stratejisi
Askere Alma Subayı
William Wycherley
Taşra Kadını
Dürüst
Christopher Smart
Jubilate Agno
David İçin Şarkı
Oliver Goldsmith
Wakefield Papazı
Yenmek için Eğilen Kadın
Yolcu
Terkedilmiş Köy
Richard Brinsley Sheridan
Skandal Okulu
Rakipler
William Cowper
Şiirler
George Crabbe
Şiirler
Daniel Defoe
Moll Flanders
Robinson Crusoe
Veba Zamanının Günlükleri
Samuel Richardson
Clarissa
Pamela

Sir Charles Grandison

Henry Fielding

Joseph Andrews

Tom Jones'un Hikâyesi

Tobias Smollett

Humphry Clinker'ın Keşif Seferi

Roderick Random'ın Maceraları

Laurence Sterne

Tristram Shandy

Fransa ve İtalya'da Duygusal Bir Yolculuk

Fanny Burney

Evelina

Joseph Addison ve Richard Steele

The Spectator

FRANSA

Jean Froissart

Tarih Kitabı

Roland'ın Şarkısı

François Villon

Şiirler

Michel de Montaigne

Denemeler

François Rabelais

Gargantua ve Pantagruel

Marguerite de Navarre

Heptameron

Joachim Du Bellay

Pişmanlıklar

Maurice Scève

Delie

Pierre de Ronsard

Şiirler, Ağıtlar, Soneler

Philippe de Commynes

Hatıralar

Agrippa d'Aubigne

Les Tragiques

Robert Gamier

Mark Antony

Yahudi Kadınlar

Pierre Corneille

Le Cid

Polyeucte

Nicomede

Horatius

Cinna

Rodogune

Francois de La Rochefoucauld

Özdeyişler

Jean de La Fontaine

Masallar

Molière

Adamcıl

Tartuffe

Kadınlar Okulu

Bilgiç Kadınlar

Don Juan

Kocalar Okulu

Gülünç Kibarlar

Kibarlık Budalası

Cimri

Hastalık Hastası

Blaise Pascal

Düşünceler

Jacques-Benigne Bossuet

Cenaze Konuşmaları

Nicolas Boileau-Despreaux

Şiir Sanatı

Lutrin

Jean Racine

Phaedra

Veromache

Britannicus

Athaliah

Pierre Carlet de Marivaux

Yedi Komedi

Jean-Jacques Rousseau

İtiraflar

Emile

Yeni Heloise

Voltaire

Zadig

Candide

İngiltere Mektupları

Lisbon Depremi

Abbè Prèvost

Manon Lescaut

Frame

Madame de La Fayette

Cleves Prensesi

Sèbastien-Roch Nicolas de Chamfort

Mükemmelleştirilmiş Bir Uygarlığın Ürünleri

Denis Diderot

Rameau'nın Yeğeni

Choderlos de Laclos

Tehlikeli İlişkiler

ALMANYA

İsviçre ve Almanya'da yaşamış bir Hollandalı olarak Erasmus, eserlerini Latince yazmıştır. Buradaki yeri, Lutherci Reform üzerindeki etkisi yüzündendir.

Erasmus

Deliliğe Övgü

Johann Wolfgang von Goethe

Faust, I. ve II. Bölüm

Edebiyat ve Hakikat

Egmont

Genç Werther'in Acıları

Şiirler

Wilhelm Meister'ın Çıraklığı

Wilhelm Meister'ın Seyahat Yılları

İtalya Seyahatı

Nesir Oyunlar

Hermann ve Dorothea

Roma Ağıtları

Venedik Epigramları

Doğu-Batı Divanı

Friedrich Schiller

Haydutlar

Maria Stuart

Wallenstein

Don Carlos

Doğal ve Duygulu Şiir Üzerine

Gotthold Lessing

Laocoon

Bilge Nathan

Friedrich Hölderlin

İlahiler ve Parçalar

Seçme Şiirler

Heinrich von Kleist

Beş Oyun

Hikâyeler

C.

Demokratik Çağ

Vico'nun Demokratik Çağı'nı, İtalyan ve İspanyol edebiyatının geri çekildiği, Romantizm içindeki Rönesans'ın yeniden doğuşu ile İngiltere'ye ve daha az derecede Fransa ve Almanya'ya yol açtığı Goethe sonrası 19. *yüzyıla yerleştiriyorum. Bu dönemde ayrıca Rus ve Amerikan edebiyatlarının* güçlendiğini görürüz. 19. *yüzyıldaki oldukça yeter*siz kadın yazarları ve bir takım olgunlaşmamış Afrikalı-Amerikalı yazarları yüceltmeye çalışan günümüzdeki kanonsal haçlı seferlerine karşı durdum. Kanonu açmak ya da genişletmek, bu kitapta birkaç kez değindiğim gibi, daha iyi yazarları, bazen de en iyilerini kanondan uzaklaştırma eğilimindedir çünkü okuma isteğimiz ne kadar büyük olursa olsun pragmatik olarak hiç birimizin (kim olursak olalım) her şeyi okuyacak zamanı yoktur. Ve çoğumuz için, özellikle de fazlasıyla meşgul gençlik için, yetersiz yazarları okumak daha güçlü yazarları okumak için harcanması gereken enerjiyi boşa harcamak olur. Feminist ve Afrikalı-Amerikalı edebiyat araştırmacıların yeniden diriltti ya da keşfettiği eserlerin çoğu "dönem eserleri" kategorisine girer ve şimdiki zamanda da ortaya ilk çıktıkları zamanki gibi ve demodedir.

İTALYA

Ugo Foscolo

Gömütler Üzerine
Jacopo Ortis'in Son Mektupları
Şiirler

Alessvero Manzoni

Nişanlılar
Tarihsel Roman Üstüne

Giacomo Leopardi

Denemeler ve Diyaloglar
Şiirler
Ahlaki Denemeler

Giuseppe Gioacchino Belli

Roma Soneleri

Giosue Carducci

Şeytana İlahi
Barbar Şiirleri
Uyaklar ve Ritimler

Giovanni Verga

Sicilya'nın Küçük Romanları
Mastro-Don Gesualdo
Muşmula Ağacının Yanındaki Ev
Dişi Kurt ve Diğer Hikâyeler

İSPANYA VE PORTEKİZ

Gustavo Adolfo Becquer

Şiirler

Benito Pèrez Galdós

Fortunata VE Jacinta

Leopoldo Alas (Clarin)

La Regenta

Jose Maria de Eça de Queirós

Maias

FRANSA

Benjamin Constant

Adolphe

Kırmızı Defter

François-Auguste-Renè de Chateaubrive

Atala ve Rene

Hıristiyanlığın Dehası

Alphonse de Laınartine

Meditasyonlar

Alfred de Vigny

Chatterton

Şiirler

Victor Hugo

Uzaklık

Gölgeler: Seçme Şiirler

Sefiller

Notre Dame'ın Kamburu

William Shakespeare

Deniz İşçileri

Şeytan'ın Sonu

Tanrı

Alfred de Musset

Şiirler

Lorenzaccio

Gérard de Nerval

Canavarlar

Sylvie

Aurelia

Théophile Gautier

Matmazel Maupin

Mineler ve Akikler

Honoré de Balzac

Altın Gözlü Kız

Louis Lambert

Tılsımlı Deri

Goriot Baba

Bette Abla

Kibar Fahişeler

Eugenie Grandet

Ursule Mirouet

Stendhal

Aşk Üstüne

Kırmızı ve Siyah

Parma Manastırı

Gustave Flaubert

Madam Bovary

Duygusal Eğitim

Salambo

Basit Bir Ruh

George Sand

Şeytanlı Göl

Charles Baudelaire

Kötülük Çiçekleri

Paris Sıkıntısı

Stéphane Mallarmé

Seçme Şiir ve Yazılar

Paul Verlaine

Seçme Şiirler

Arthur Rimbaud

Bütün Eserleri

Tristan Corbiere

Sarı Aşklar

Jules Laforgue

Seçme Yazılar

Guy de Maupassant
Seçme Hikâyeler
Émile Zola
Germinal
Meyhane
Nana

İSKANDİNAVYA
Henrik Ibsen
Brand
Peer Gynt
İmparator ve Galile
Hedda Gabler
Yapı Ustası
Denizden Gelen Kadın
Biz Ölüler Uyanınca
August Strindberg
Şam Yolu
Matmazel Julie
Baba
Ölüm Dansı
Hayaletler Sonatı
Düş Oyunu

BÜYÜK BRİTANYA
Robert Burns
Şiirler
William Blake
Tüm Eserleri
William Wordsworth
Şiirler
Prelüd
Sir Walter Scott
Waverley
Midlothian'ın Kalbi
Kırmızı Eldiven
Old Mortality
Jane Austen
Aşk ve Gurur
Emma
Mansfield Parkı
İkna
Samuel Taylor Coleridge
Şiirler ve Düzyazı Eserler
Dorothy Wordsworth
Grasmere Günlükleri
William Hazlitt
Denemeler ve Eleştiri
Lord Byron
Don Juan
Şiirler
Walter Savage Landor
Şiirler
Hayali Konuşmalar
Thomas De Quincey
Bir İngiliz Esrarkeşin İtirafları
Seçme Düzyazı Eserler
Charles Lamb
Denemeler
Maria Edgeworth
Rackrent Şatosu
John Gait
Miras
Elizabeth Gaskell
Cranford
Mary Barton
Kuzey ve Güney
James Hogg
Bir Günahkarın Anıları ve İtirafları
Charles Maturin
Gezgin Melmoth
Percy Bysshe Shelley
Şiirler
Şiir İçin Bir Savunma
Mary Wollstonecraft Shelley
Frankenstein

John Clare
Şiirler
John Keats
Şiirler ve Mektuplar
Thomas Lovell Beddoes
Ölüm'ün Şaka Kitabı
Şiirler
George Darley
Nepenthe
Şiirler
Thomas Hood
Şiirler
Thomas Wade
Şiirler
Robert Browning
Şiirler
Yüzük ve Kitap
Charles Dickens
Bay Pickwick'in Maceraları
David Copperfield
Oliver Twist
İki Şehrin Hikâyesi
Kasvetli Ev
Zor Yıllar
Nicholas Nickleby
Dombey ve Oğlu
Büyük Umutlar
Martin Chuzzlewit
Bir Noel Şarkısı
Küçük Dorrit
Müşterek Dostumuz
Edwin Drood'un Gizemi
Alfred, Lord Tennyson
Şiirler
Dante Gabriel Rossetti
Şiirler ve Çeviriler
Matthew Arnold
Şiirler
Denemeler
Arthur Hugh Clough
Şiirler
Christina Rossetti
Şiirler
Thomas Love Peacock
Kâbus Manastırı
Gryll Grange
Gerard Manley Hopkins
Şiirler ve Düzyazı Eserler
Thomas Carlyle
Seçme Düzyazı Eserler
Sartor Resartus
John Ruskin
Modern Ressamlar
Venedik'in Taşları
Sonuncuya Kadar
Hava Kraliçesi
Walter Pater
Rönesans Tarihi Üzerine Çalışmalar
Takdir
Hayali Portreler
Epikürcü Marius
Edward Fitzgerald
Ömer Hayyam'ın Rubaiyatı
John Stuart Mill
Özgürlük Üstüne
Otobiyographi
John Henry Newman
Apologia pro Vita Sua
Razı Olma Grameri
Bir Üniversite Fikri
Anthony Trollope
Barsetshire Romanları
Palliser Romanları
Orley Çiftliği
Şimdiki Hayatımız

Lewis Carroll
Bütün Eserleri
Edward Lear
Tam Bir Saçmalık
George Gissing
Yeni Grub Sokağı
Algernon Charles Swinburne
Şiirler ve Mektuplar
Charlotte Bronte
Jane Eyre
Villette
Emily Brontë
Şiirler
Uğultulu Tepeler
William Makepeace Thackeray
Kibir Dünyası
Henry Esmond'un Tarihi
George Meredith
Şiirler
Egoist
Francis Thompson
Şiirler
Lionel Johnson
Şiirler
Robert Bridges
Şiirler
Gilbert Keith Chesterton
Seçme Şiirler
Bay Perşembe
Samuel Butler
Erewhon
Tüm İnsanlar Gibi
W. S. Gilbert
Gilbert ve Sullivan'ın Bütün Oyunları
Bab Baladları
Wilkie Collins
Aytaşı
Beyazlı Kadın
İsimsiz
Coventry Patmore
Şiirler
James Thomson (Bysshe Vanolis)
Korkunç Gece Şehri
Oscar Wilde
Oyunlar
Dorian Gray'in Portresi
Eleştirmen olarak Sanatçı
Mektuplar
John Davidson
Baladlar ve Şarkılar
Ernest Dowson
Bütün *Şiirleri*
George Eliot
Adam Bede
Silas Marner
Kıyıdaki Değirmen
Middlemarch
Daniel Deronda
Robert Louis Stevenson
Denemeler
Kaçırılan Çocuk
Dr. Jekyll ve Mr. Hyde
Define Adası
Yeni Arap Geceleri
Ballantrae Efendisi
Hermiston Bendi
William Morris
Erken Dönem Romansları
Şiirler
Dünyadaki Cennet
Dünyanın Sonundaki Kuyu
Hiçbiryerden Haberler
Bram Stoker
Drakula
George Macdonald

Lilith
Kuzey Rüzgârının Ardında

ALMANYA
Novalis (Friedrich von Hardenburg)
Geceye Övgüler
Aforizmalar
Jacob ve Wilhelm Grimm
Masallar
Eduard Mörike
Seçme Şiirler
Mozart Prag Yolunda
Theodor Storm
Immensee
Şiirler
Gottfried Keller
Yeşil Henry
Hikâyeler
E. T. W. Hoffmann
Şeytanın İksiri
Hikâyeler
Jeremias Gotthelf
Siyah Örümcek
Adalbert Stifter
Pastırma Yazı
Hikâyeler
Friedrich Schlegel
Eleştiri ve Aforizmalar
Georg Büchner
Danton'un Ölümü
Woyzeck
Heinrich Heine
Bütün Şiirleri
Richard Wagner
Nibelung Yüzüğü
Friedrich Nietzsche
Müziğin Ruhundan Trajedinin Doğuşu
İyinin ve Kötünün Ötesinde
Ahlakın Soykütüğü Üzerinde
Güç İstenci
Theodor Fontane
Effi Briest
Stefan George
Seçme Şiirler

RUSYA
Aleksandr Puşkin
Tüm Hikâyeleri
Derleme Şiirler
Eugene Onegin
Anlatısal Şiirler
Boris Godunov
Nikolay Gogol
Bütün Hikâyeleri
Ölü Canlar
Müfettiş
Mikhail Lermontov
Anlatısal Şiirler
Zamanımızın Bir Kahramanı
Sergey Aksakov
Bir Aile Tarihi
Aleksandr Herzen
Geçmişim ve Fikirlerim
Karşı Kıyıdan
Ivan Gonçarov
Pallas Fırkateyni
Oblomov
Ivan Turgenyev
Bir Sporcunun Notları
Kasabada bir Ay
Babalar ve Oğullar
Arefe
İlk Aşk
Fyodor Dostoyevski
Yeraltından Notlar

Suç ve Ceza
Budala
Ecinniler
Karamazov Kardeşler
Kısa Romanlar
Lev Tolstoy
Kazaklar
Savaş ve Barış
Anna Karenina
Bir İtiraf
Karanlığın Gücü
Kısa Romanlar
Nikolay Çehov
Hikâyeler
Aleksandr Ostrovski
Fırtına
Nikolay Çervişevski
Nasıl Yapmalı?
Aleksandr Blok
Oniki ve Diğer Şiirler
Anton Çehov
Hikâyeler
Başlıca Oyunlar

A.B.D.
Washington Irving
Karalama Defteri
William Cullen Bryant
Toplu Şiirler
James Fenimore Cooper
Avcı
John Greenleaf Whittier
Toplu Şiirler
Ralph Waldo Emerson
Doğa
Denemeler
Temsili İnsanlar
Hayatın İdaresi
Günlükler
Şiirler
Emily Dickinson
Bütün Şiirleri
Walt Whitman
Çimen Yaprakları
Bütün Şiirleri
Örnek Günler
Nathaniel Hawthorne
Kızıl Damga
Hikâyeler
Büyük Taş Yüz
Defterler
Herman Melville
Moby-Dick
Piazza Hikâyeleri
Billy Budd
Toplu Şiirler
Clarel
Edgar Allan Poe
Şiirler ve Hikâyeler
Denemeler ve Eleştiri Yazıları
Arthur Gordon Pym'in Öyküsü
Eureka
Jones Very
Denemeler ve Şiirler
Frederick Goddard Tuckerman
Cırcır Böceği ve Diğer Şiirler
Henry David Thoreau
Walden
Şiirler
Denemeler
Richard Henry Dana, Jr.
Direğin Önünde İki Yıl
Frederick Douglass
Frederick Douglass, bir Amerikan Kölesinin Hayatı
Henry Wadsworth Longfellow

Seçme Şiirler

Sidney Lanier

Şiirler

Francis Parkınan

Kuzey Amerika'da Fransa ve İngiltere

California ve Oregon Yolu

Henry Adams

Henry Adams'ın Eğitimi

Mont Saint Michel ve Chartres

Ambrose Bierce

Toplu Yazıları

Louisa May Alcott

Küçük Kadınlar

Charles W. Chesnutt

Kısa Hikâye

Kate Chopin

Uyanış

William Dean Howells

Silas Lapham'ın Yükselişi

Modern Bir An

Stephen Crane

Cesaret Madalyası

Hikâyeler ve Şiirler

Henry James

Bir Kadının Portresi

Bostonlular

Prenses Casamassima

The Awkward Age

Kısa Romanlar ve Hikâyeler

Elçiler

Güvercinin Kanatları

Altın Kâse

Harold Frederic

Theron Ware'in Laneti

Mark Twain

Bütün Hikâyeleri

Huckleberry Finn'in Maceraları

Şeytan'ın Koşu Yolu

Kırk Dört Numara: Gizemli Yabancı

Pudd'nhead Wilson

Kral Arthur'un Sarayında Bir Connecticutlu

William James

Dini Deneyimin Çeşitleri

Pragmatizm

Frank Norris

Ahtapot

Saralı Orne Jewett

Köknarlar Ülkesi ve Diğer Hikâyeler

Trumbull Stickney

Şiirler

İTALYA

Luigi Pirandello

Çıplak Maskeler: Beş Oyun

Gabriele D'Annunzio

Maia: Hayata Övgü

Dino Campana

Orfik Şarkılar

Umberto Saba

Hikâyeler ve Hatıralar

Şiirler

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Leopar

Giuseppe Ungaretti

Seçme Şiirler

Gömülü Liman: Seçme Şiirler

Eugenio Montale

Fırtına ve Diğer Şeyler: Şiirler

Durumlar: Şiirler

Mürekkepbalığı Kemikleri: Şiirler

Diğer Taraftan: Son ve İlk Şiirler

Sanatın İkinci Hayatı: Seçme

Denemeler
Salvatore Quasimodo
Seçme Yazılar: Şiirler ve Şiir Üstüne Söylem
Tommaso Landolfi
Gogol'un Karısı ve Diğer Hikâyeler
Leonardo Sciascia
Baykuşun Günü
Eşit Tehlike
Şarap Rengi Deniz: On üç Hikâye
Pier Paolo Pasolini
Şiirler
Cesare Pavese
Yaşama Uğraşı
Leuko ile Söyleşiler
Primo Levi
Şimdi Değilse, Ne Zaman?
Toplu Şiirler
Periyodik Tablo
Italo Svevo
Zeno'nun İtirafları
İnsan Yaşlandıkça
Giorgio Bassani
Balıkçıl
Natalia Ginzburg
Aile
Elio Vittorini
Messinalı Kadınlar
Alberto Moravia
1934
Andrea Zanzotto
Seçme Şiirler
Italo Calvino
Görünmez Kentler
Ağaca Tüneyen Baron
Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu
Sıfır Zaman
Antonio Porta
Başka Bir Rüyadan Öpücükler: Şiirler

D.

Kaos Çağı: Kanonsal Bir Kehanet

Bu liste hakkında, ilk üç listede olduğu kadar emin değilim. Kültürel kehanet hiçbir zaman akıl kârı değil. Buradaki eserlerin tamamı kanonsal olamayacaktır; aralarında çoğu için edebi nüfus kalabalığı tehlike oluşturacaktır. Ancak ben dahil etme ya da dışarıda bırakma işini kültürel politikanın hiçbir çeşidi için yapmadım. Dışarıda bıraktıklarım bana dönem eserleri olmaya yazgılı görünür: kendi çokkültürcü savunucuları bile, bir iki nesil sonra daha iyi eserlere yer açmak için onlara sırtlarını döneceklerdir. Burada olanlar şüphesiz benim kişisel zevkimin bazı kazalarını da yansıtır ama hiçbir şekilde tam olarak kendime özgü eğilimlerimin temsil etmez. Robert Lowell ve Philip Larkin buradadır çünkü sanırım yaşayan eleştirmenler arasında bu yazarları fazlasıyla saygıdeğer gören bir tek ben varım ve böylece kendim de nefret ettiğim ve şiddetle kaçındığım ekstra estetik dikkatlere kapılıp hata yapabileceğimi de göz önüne almalıyım. Ancak, bundan bir yüzyıl sonra yeryüzüne dönebilseydim ve Lowell ve Larkin'in, birçoğunu listeme dahil etmediğim dönem yazarları olduğunu görebilseydim, bu beni hiç de şaşırtmazdı. Yine de kanonu yapan eleştirmenler değildir, kırgınlar ağı da bunu yapamaz. Belki de gelecek şairler Lowell ve Larkin'i kaçınılmaz etkiler olarak görüp onların kanonsal statülerini teyit edeceklerdir.

İSPANYA

Miguel de Unamuno
Üç Örnek Roman
Lord'umuz Don Quijote

Antonio Machado
Seçme Şiirler

Juan Ramón Jiménez
Görünmez Gerçeklik: Şiirler

Pedro Salinas
Senin Yüzünden Sesim, Şiirler

Jorge Guillen
Guillen üstüne Guillen: Şiir ve Şair

Vicente Aleixvere
Işığa Özlem: Seçme Şiirler

Federico Garcia Lorca
Seçme Şiirler
Üç Trajedi: Kanlı Düğün, Yerma
Bernarda Alba'nın Evi

Rafael Alberti
Baykuş'un Uykusuzluğu

Luis Cernuda

Seçme Şiirler

Miguel Hernández

Seçme Şiirler

Bilas de Otero

Seçme Şiirler

Camilo Jose Cela

Arı Kovanı

Juan Goytisolo

Hareketli Uzay

KATALONYA

Carles Riba

Seçme Şiirler

J. V. Foix

Seçme Şiirler

Joan Perucho

Doğal Tarih

Merce Rodoreda

Güvercinler Zamanı

Pere Gimferrer

Seçme Şiirler

Salvador Espriú

La Pell de Brau: Şiirler

PORTEKİZ

Fernando Pessoa

Koyun Çobanı

Şiirler

Seçme Şiirler

Daima Şaşkın: Seçme Düzyazı

Huzursuzluk Kitabı

Jorge de Sena

Seçme Şiirler

José Saramago

Baltasar ve Blimunda

José Cardoso Pires

Köpek Plajı Baladı

Sophia de Mello Breyner

Seçme Şiirler

Eugénio de Andrade

Seçme Şiirler

FRANSA

Anatole France

Penguen Adası

Thaïs

Alain-Fournier

Le Grand Meaulnes

Marcel Proust

Kayıp Zamanın İzinde

André Gide

Ahlak Karşıtı

Sapık Sevgi

Lafcadio'nun Maceraları

Kalpazanlar

Günlükler

Colette

Toplu Hikâyeler

Aşktan Çekilme

Georges Bataille

Göğün Mavisi

Louis-Ferdinand Celine

Gecenin Sonuna Yolculuk

René Daumal

Mount Analogue

Jean Genet

Çiçeklerin Meryem Anası

Hırsızın Günlüğü

Balkon

Jean Giraudoux

Dört Oyun

Alfred Jarry

Seçme Eserler

Jean Cocteau

Cehennem Makinesi ve Diğer Oyunlar

Guillaume Apollinaire
Seçme Yazılar
André Breton
Şiirler
Sürrealist manifesto
Paul Valéry
Şiir Sanatı
Seçme Yazılar
René Char
Şiirler
Paul Éluard
Seçme Şiirler
Louis Aragon
Seçme Şiirler
Jean Giono
Çatıdaki Atlı
Michel Leiris
Erkeklik
Raymond Radiguet
Kont d'Orgel'in Balosu
Jean-Paul Sartre
Çıkış Yok
Bulantı
Aziz Genet
Kelimeler
Ailenin Delisi: Gustave Flaubert
Simone de Beauvoir
İkinci Cinsiyet
Albert Camus
Yabancı
Veba
Düşüş
Başkaldıran İnsan
Henri Michaux
Seçme Yazılar
Edmond Jabés
Sorular Kitabı
Seçme Şiirler
Saint-John Perse
Anabasis
Kuşlar
Sürgün ve Diğer Şiirler
Pierre Reverdy
Seçme Şiirler
Tristan Tzara
Yedi Dada Manifestosu
Max Jacob
Seçme Şiirler
Pierre-Jean Jouve
Seçme Şiirler
Francis Ponge
Şeyler: Seçme Yazılar
Jacques Prévert
Sözcükler
Philippe Jaccottet
Seçme Şiirler
Charles Péguy
Joan Darc'ın Yardımseverliğinin Gizemi
Benjamin Péret
Seçme Şiirler
André Malraux
Kanton'da İsyan
Soylu Yol
İnsanlık Durumu
Umut
Sessizliğin Sesleri
François Mauriac
Therese
Aşk Çölü
Pharisees'in Kadınları
Jean Anouilh
Becket
Antigone
Eurydice
Prova

Eugéne lonesco
Kel Şarkıcı
Sandalyeler
Ders
Amédée
Görev Kurbanları
Gergedanlar
Maurice Blanchot
Belirsiz Thomas
Pierre Klossowski
Misafirperverliğin Yasaları
Baphomet
Raymond Roussel
Locus Solus
Antonin Artaud
Seçme Yazılar
Claude Levi-Strauss
Hüzünlü Dönenceler
Alain Robbe-Grillet
Röntgenci
Kıskançlık
Labirentte
Silgiler
New York'ta Devrim Projesi
Yeni Roman
Nathalie Sarraute
Konuşmanın Faydası
Planeteryum
Claude Simon
Çimen
Rüzgâr
Flanders Yolu
Marguerite Duras
Aşık
Dört Roman
Robert Pinget
Fabl
Libera Me Domine
O Ses
Michel Tournier
Canavar
Cuma
Marguerite Yourcenar
Bir Ölüm Bağışlamak
Hadrian'ın Anıları
Jean Follain
Dünyanın Şeffaflığı: Şiirler
Yves Bonnefoy
Taştaki Kelimeler

BÜYÜK BRİTANYA ve İRLANDA
William Butler Yeats
Toplu Şiirler
Toplu Oyunlar
Bir Vizyon
Mitolojiler
George Bernard Shaw
Başlıca Eleştirel Denemeler
Kalp Yarası Evi
Pygmalion
Saint Joan
Major Barbara
Methuselah'a Dönüş
John Millington Synge
Toplu Oyunlar
Sean O'Casey
Juno ve Tavuskuşu
Saban Ve Yıldızlar
Silahlı Soyguncunun Gölgesi
George Douglas Brown
Yeşil Panjurlu Ev
Thomas Hardy
Sevgili
Orman Köylüleri
Yerlinin Dönüşü
Casterbridge Reisi

Çılgın Kalabalıktan Uzak
Tess
Adsız Sansız Bir Jude
Toplu Şiirler

Rudyard Kipling
Kim
Toplu Hikâyeler
Pook Tepesi'nin Perisi
Bütün Şiirleri

A. E. Housman
Toplu Şiirleri

Max Beerbohm
Zuleika Dobson
Yedi Adam ve Diğer İkisi

Joseph Conrad
Lord Jim
Gizli Ajan
Nostromo
Batılı Gözler Altında
Zafer

Ronald Firbank
Beş Roman

Ford Madox Ford
Törenin Sonu
İyi Asker

W. Somerset Maugham
Toplu Hikâyeler
Ay ve Altı Peni

John Cowper Powys
Wolf *Solent*
Glastonbury Romansı

Saki (H. H.L Munro)
Kısa Hikâyeler

H. G. Wells
Bilim Kurgu Hikâyeler

David Lindsay
Arcturus'a Seyahat

Arnold Bennett
Kocakarı Masalı

Walter De la Mare
Toplu Şiirler
Bir Cücenin Hatıraları

Wilfred Owen
Toplu Şiirler

Isaac Rosenberg
Toplu Şiirler

Edward Thomas
Toplu Şiirler

Robert Graves
Toplu Şiirler
Kral Jesus

Edwin Muir
Toplu Şiirler

David Jones
Parentez İçinde
Afaroz

John Galsworthy
Forsyte Destanı

E. M. Forster
Howards End
Hindistan'a Bir Geçit

Frank O'Connor
Toplu Hikâyeler

D. H. Lawrence
Bütün Şiirleri
Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler
Bütün Hikâyeleri
Oğullar ve Âşıklar
Gökkuşağı
Aşık Kadınlar

Virginia Woolf
Mrs. Dalloway
Deniz Feneri
Orlando: Bir Biyografi
Dalgalar

Perde Arası
James Joyce
Dublinliler
Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi
Ulysses
Finnegans Wake
Samuel Beckett
Murphy
Watt
Üç Roman: Molloy, Malone Ölüyor
İsimlendirilmeyen
Godot'yu Beklerken
Oyun Sonu
Krapp'ın Son Bandı
Acaba Nasıl
Elizabeth Bowen
Toplu Hikâyeler
J. G. Farrell
Krishnapur Kuşatması
Henry Green
Hiçbir şey
Sevmek
Partiye Gitmek
Evelyn Waugh
Bir Avuç Toz
Scoop
İğrenç Bedenler
Daha Çok Bayrak Çekin
Anthony Burgess
Güneş Gibi Değil
G. B. Edwards
Ebenezer Le Page'in Kitabı
Iris Murdoch
İyi Çırak
Bruno'nun Rüyası
Graham Greene
Brighton Rock
Meselenin Kalbi
Güç ve Zafer
Christopher Isherwood
Berlin Hikâyeleri
Norman Douglas
Güney Rüzgârı
Aldous Huxley
Toplu Denemeler
Antic Hay
Ses Sese Karşı
Cesur Yeni Dünya
Lawrence Durrell
Alexandria Kuarteti
William Golding
Pincher Martin
Doris Lessing
Altın Defter
Mervyn Peake
Gormenghast Üçlemesi
Jeanette Winterson
Tutku
W. H. Auden
Toplu Şiirler
The Dyer's Hand (Boyacının eli)
Roy Fuller
Toplu Şiirler
Gavin Ewart
Seçme Şiirler
Basil Bunting
Toplu Şiirler
William Empson
Toplu Şiirler
Milton'un Tanrısı
Pastoral'ın Bazı Versiyonları
George Wilson Knight
Ateşten Çember
Yanan Kahin
R. S. Thomas

Şiirler
Frank Kermode
Bir Sonun Anlamı
Stevie Smith
Toplu Şiirler
F. T. Prince
Toplu Şiirler
Philip Larkin
Toplu Şiirler
Donald Davie
Seçme Şiirler
Geoffrey Hill
Toplu Şiirler
Jonathan Spence
Wang'ın Ölümü
Matteo Ricci'nin Hafıza Sarayı
Elizabeth Jennings
Seçme Şiirler
Keith Douglas
Bütün Şiirleri
Hugh MacDiarmid
Bütün Şiirleri
Louis MacNeice
Toplu Şiirler
Dylan Thomas
Şiirler
Nigel Dennis
Kimlik Kartları
Seamus Heaney
Seçme Şiirler: 1969-1987
Alan Çalışması
İstasyon Adası
Thomas Kinsella
Biber Kutusu Şiirleri
Paul Muldoon
Seçme Şiirler
John Montague
Seçme Şiirler
John Arden
Oyunlar
Joe Orton
Bütün Oyunlar
Flann O'Brien
Dalkey Arşivi
Üçüncü Polis
Tom Stoppard
Travestiler
Harold Pinter
Bakıcı
Eve Dönüş
Edward Bond
Budala
Kurtarılmış
George Orwell
Denemeler
1984
Edna O'Brien
Fanatik Bir Kalp

ALMANYA
Hugo von Hofmannsthal
Şiirler ve Nazım Oyunlar
Seçme Düzyazı Eserler
Huttinger ve Tania ve James Stern
Seçme Oyunlar ve Libretti
Rainer Maria Rilke
Seçme Şiirler, (Duino Ağıtları da dahil olmak üzere)
Orpheus'a Soneler
Malte Laurids Brigge'nin Defterleri
Yeni Şiirler: İlk Kısım ve Diğer Kısım
Hermann Broch
Uyurgezerler
Vergilius'un Ölümü
Hugo von Hofmannsthal ve Zamanı
Georg Trakl

Seçme Şiirler
Gottfried Benn
Seçme Şiirler
Franz Kafka
Amerika
Bütün Hikâyeleri
Mavi Oktav Defterleri
Dava
Günlükler
Şato
Meseller, Parçalar, Aforizmalar
Bertolt Brecht
Şiirler, 1913-1956
Üç Kuruşluk Opera
Sezuan'ın İyi İnsanı
Cesaret Ana ve Çocukları
Galile
Kafkas Tebeşir Dairesi
Arthur Schnitzler
Oyunlar ve Hikâyeler
Frank Wedekind
Lulu Oyunları
Bahar Uyanışı
Karl Kraus
İnsanlığın Son Günleri
Günter Eich
Köstebekler
Thomas Mann
Büyülü Dağ
Oyuz Yılın Hikâyeleri
Joseph ve Kardeşleri
Doktor Faustus
Felix Krull'ın İtirafları
Düzenbaz
Alfred Döblin
Berlin Alexanderplatz
Hermann Hesse
Boncuk Oyunu
Narcissus ve Goldmund
Robert Musil
Genç Törless
Niteliksiz Adam
Joseph Roth
Radetzky Marşı
Paul Celan
Şiirler
Thomas Bernhard
Ağaç Kesenler
Heinrich Böll
Dokuz Buçukta Bilardo
Ingeborg Bachmann
Güller Fırtınasında
Hans Magnus Enzensberger
Şiir Okumayanlar İçin Şiirler
Walter Benjamin
Parıltılar
Robert Walser
Seçme Hikâyeler
Christa Wolf
Cassvera
Peter Handke
Eve Dönüş
Max Frisch
Stiller Değilim
Holosen'deki Adam
Günter Grass
Teneke Trampet
Pisi Balığı
Friedrich Dürrenmatt
Ziyaret
Johannes Bobrow
Gölge Ülkeler

RUSYA
Anna Akhmatova
Şiirler

Leonid Andreyev
Seçme Hikâyeler
Andrey Bely
Petersburg
Osip Mandelshtam
Seçme Şiirler
Velimir Khlebnikov
Zamanın Kralı
Vladimir Mayakovski
Tahtakurusu ve Seçme Şiirler
Mikhail Bulgakov
Usta ve Margarita
Mikhail Kuzmin
Alexandria Şarkıları
Maksim Gorki
Tolstoy, Çehov, ve Andreev'in Hatıraları
Otobiyografi
Ivan Bunin
Seçme Hikâyeler
Isaac Babel
Toplu Hikâyeler
Boris Pasternak
Doktor Jivago
Seçme Şiirler
Yury Olesha
Kıskançlık
Marina Tsvetayeva
Seçme Şiirler
Mikhail Zoshchenko
Gergin İnsanlar ve Diğer Yergiler
Andrei Platonov
Temel Çukuru
Aleksandr Soljenitsin
Ivan Denisoviç'in Bir Günü
Kanser Koğuşu
The Gulag Archipelago
Ağustos 1914
Joseph Brodsky
Cümlenin Öğeleri: Şiirler

İSKANDİNAVYA

Isak Dinesen (Danimarkalı ama İngilizce yazmıştır)
Kış Masalları
Yedi Gotik Hikâye
Martin Andersen Nexo
Fatih Pelle
Knut Hamsun
Açlık
Pan
Sigrid Undset
Kristin Lavransdatter
Gunnar Ekelöf
Yeraltı Rehberi
Tomas Tranströmer
Seçme Şiirler
Pär Lagerkvist
Barabbas
Lars Gustafsson
Seçme Şiirler

SIRBİSTAN-HIRVATİSTAN

Ivo Andric
Drina Köprüsü
Vasko Popa
Seçme Şiirler
Danilo Kis
Boris Davidoviće Bir Mezar

ÇEK

Karel Çapek
Semenderlerle Savaş
R. U. R.
Vaclav Havel
Buruk Ezgi

Milan Kundera
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği
Jaroslav Seifert
Seçme Poetry
Miroslav Holub
Sinek

POLONYA
Bruno Schulz
Krokodil Sokağı
Kumsaati İşaretinin Altındaki Sanatoryum
Czeslaw Milosz
Seçme Şiirler
Witold Gombrowicz
Üç Roman
Stanislaw Lem
Soruşturma
Solaris
Zbigniew Herbert
Seçme Şiirler
Adam Zagajewski
Sarsıntı

MACARİSTAN
Attila Jozsef
Hiçbir şeyin Dalına Tünemiş
Ferenc Juhasz
Seçme Şiirler
Laszlo Nemeth
Suç

MODERN YUNAN
C. P. Kavafis
Toplu Şiirler
George Seferis
Toplu Şiirler
Nikos Kazancakis
Yunan Tutkusu
Odysseia: Modern Bir Devam
Yannis Ritsos
Sürgün ve Geri Dönüş
Odysseas Elytis
Sevdiklerim: Seçme Şiirler
Angelos Sikelianos
Seçme Şiirler

YİDDİŞ
Sholem Aleichem
Sütçü Tevye ve Demiryolu Hikâyeleri
Bülbül
Mendele Mokher Seforim
III. Benjamin'in Seyahatları ve Maceraları
I. L. Peretz
Seçme Hikâyeler
Jacob Glatstein
Seçme Şiirler
Moshe-Leib Halpern
Seçme Şiirler
H. Leivick (Leivick Halpern)
Seçme Şiirler
Israel Joshua Singer
Eskenazi Kardeşler
Yoshe Kalb
Chaim Grade
Yeşiva
S. Ansky
Kötü Ruh
Mani Leib
Seçme Şiirler
Sholem Asch
Doğu Nehri
Isaac Bashevis Singer
Toplu Hikâyeler
Babamın Evinde

Malikane, Miras, Moskat Ailesi
Goray'da Şeytan

İBRANİ
Hayyim Nahman Bialik
Shirot Bialik: Epik Şiirler
S. Y. Agnon
Denizlerin Kalbinde
Yirmi Bir Hikâye
Aharon Appelfeld
Ölümsüz Bartfuss
Badenheim 1939
Yaakov Shabtai
Süregelen Geçmiş
Yehuda Amichai
Seçme Şiirler
Seyahatler
A. B. Yehoshua
Geç Bir Boşanma
Amos Oz
Mükemmel Bir Barış
T. Carmi
Kayıplar Kayasında
Nathan Zach
Seçme Şiirler
Dalia Ravikovitch
Ateşten Elbise
Dan Pagis
Seçme Şiirler
David Shahar
Kırık Kapların Sarayı
David Grossman:
Aşk
Yoram Kaniuk
Kızı

ARAPÇA
Necip Mahfuz
Midak Sokağı
Çeşme ve Mezar
Miramar
Adonis
Seçme Şiirler
Mahmud Derviş
İnsan Bedeninin Müziği
Taha Husayn
Mısır'da Bir Çocukluk

LATİN AMERİKA
Ruben Dario
Seçme Poetry
Jorge Luis Borges
Alef ve Diğer Hikâyeler
Rüya Kaplanları (Yaratıcı)
Hayaller ve Hikâyeler
Labirentler
Kişisel bir Antoloji
Alejo Carpentier
Katedral'de Patlama
Kayıp Adımlar
Devletin Nedenleri
Bu Dünyanın Krallığı
Guillermo Cabrera Infante
Kapana Kısılmış Üç Kaplan
Tropiklerde Günbatımı
Severo Sarduy
Maitreya
Reinaldo Arenas
Fray Servando'un Talihsiz Seyahatları
Pablo Neruda
Canto general
Dünyada İkamet
Yirmi Aşk Şiiri ve Bir Umutsuzluk Şarkısı
Tam Güçle
Seçme Şiirler

Nicolas Guillen
Seçme Şiirler
Octavio Paz
Toplu Şiirler
Yalnızlık Labirenti
Cesar Vallejo
Seçme Şiirler
İspanya, Uzaklaştır Benden
Bu Kadehi
Miguel Angel Asturias
Mısır Toplayıcılar
José Lezama Lima
Paradiso
Jose Donoso
Gecenin Müstehcen Kuşu
Julio Cortazar
Seksek
Tüm Ateşler Yangın
Hikâyeler
Gabriel Garcia Marquez
Yüzyıllık Yalnızlık
Kolera Günlerinde Aşk
Mario Vargas Llosa
Dünyanın Sonunu Getiren Savaş
Carlos Fuentes
Deri Değiştirmek
Terra Nostra
Carlos Drummond de Andrade
Ailede Seyahat

BATI HİNT ADALARI
C. L. R. James
Siyah Jakobenler
Bugündeki Gelecek
V. S. Naipaul
Nehirde Bir Kıvrım
Mr. Biswas için Bir Ev
Derek Walcott
Toplu Şiirler
Wilson Harris
Guyana Kuarteti
Michael Thelwell
Ne Kadar Zor Gelirlerse
Aimé Césaire
Toplu Şiirleri

AFRİKA
Chinua Achebe
Ruhum Yeniden Doğacak
Tanrı'nın Oku
Artık Rahat Değil
Wole Soyinka
Ormanda Bir Dans
Amos Tutuola
Palmiye Şarabı Sarhoşu
Christopher Okigbo
Labirentler
John Pepper Clark (-Bekederemo)
Kayıplar: Şiirler
Ayi K. Armah
Güzelleri Daha Doğmadı
Wa Thiong'o Ngugi
Bir Buğday Tanesi
Gabriel Okara
Balıkçının Duası
Nadine Gordimer
Toplu Öyküler
J. M. Coetzee
Düşman
Athol Fugard
Aloes'den Bir Ders
Leopold S. Senghor
Seçme Şiirler

HİNDİSTAN (İngilizce yazanlar)
R. K. Narayan

Rehber
Salman Rushdie
Gece Yarısı Çocukları
Ruth Prawer Jhabvala
Sıcaklık ve Toz

KANADA
Malcolm Lowry
Volkanın Altında
Robertson Davies
Deptford Üçlemesi
Asi Melekler
Alice Munro
Sana Söylemek İstediğim Bir şey Vardı
Northrop Frye
Kimlik Masalları
Anne Hébert
Seçme Şiirler
Jay Macpherson
İki Kez Söylenmiş Şiirler
Margaret Atwood
Surfacing
Daryl Hine
Seçme Şiirler

AVUSTRALYA ve YENİ ZELLANDA
Miles (Stella) Franklin
Parlak Kariyerim
Katherine Mansfield
Kısa Hikâyeler
A. D. Hope
Toplu Şiirler
Patrick White
Araba ve Sürücüleri
Yapraktan Bir Kemer
Yüreğimdeki Çöl
Christina Stead
Çocukları Seven Adam
Judith Wright
Seçme Şiirler
Les A. Murray
Tavşan Avcısının Ödülü: Toplu Şiirler
Thomas Keneally
Oyun Kurucu
Schindler'in Listesi
David Malouf
Hayali Bir Hayat
Kevin Hart
Peniel ve Diğer Şiirler
Peter Carey
Oscar ve Lucinda
Illywhacker

A.B.D.
Edwin Arlington Robinson
Seçme Şiirler
Robert Frost
Şiirler
Edith Wharton
Toplu Hikâyeleri
Masumiyet Çağı
Ethan Frome
Keyif Evi
Ülke Adetleri
Willa Gather
Benim Antonia'm
Profesör'ün Evi
Kayıp Bir Kadın
Gertrude Stein
Üç Hayat
Amerika'nın Coğrafi Tarihi
Amerikan
Hassas Düğmeler

Wallace Stevens
Toplu Şiirler
Gerekli Melek
Opus Posthumous
Aklın Sonundaki Palmiye
Vachel Lindsay
Toplu Şiirler
Edgar Lee Masters
Spoon River Antolojisi
Theodore Dreiser
Sister Carrie
Bir Amerikan Trajedisi
Sherwood Anderson
Winesburg, Ohio
Korulukta Ölüm ve Diğer Hikâyeler
Sinclair Lewis
Babbitt
Burada Olamaz
Elinor Wylie
Son Şiirler
William Carlos Williams
Bahar ve Hepsi
Paterson
Toplu Şiirler
Ezra Pound
Personae: Toplu Şiirler
Kantolar
Edebi Denemeler
Robinson Jeffers
Seçme Şiirler
Marianne Moore
Bütün Şiirleri
Hilda Doolittle (H. D.)
Seçme Şiirler
John Crowe Ransom
Seçme Şiirler
T. S. Eliot
Bütün Şiirleri ve Oyunları
Seçme Denemeler
Katherine Anne Porter
Toplu Öyküleri
Jean Toomer
Şeker Pancarı
John Dos Passos
U.S.A.
Conrad Aiken
Toplu Şiirler
Eugene O'Neill
Lazarus Güldü
Buzcu Geliyor
Günden Geceye
e. e. cummings
Bütün Şiirleri
John B. Wheelwright
Toplu Şiirleri
Robert Fitzgerald
Şiirler
Louise Bogan
Mavi Haliçler: Seçme Şiirler
Leonie Adams
Şiirler: Bir Seçki
Hart Crane
Bütün Şiirleri ve Seçme Mektuplar ve Düzyazı Eserleri
Alien Tate
Toplu Şiirler
F. Scott Fitzgerald
Babil'in Yeniden Ziyareti ve Diğer Hikâyeler
Muhteşem Gatsby
Müşfiktir Gece
William Faulkner
Döşeğimde Ölürken
Kutsal Sığınak
Ağustos Işığı
Absalom, Absalom!

Ses ve Öfke
Çılgın Palmiyeler
Toplu Hikâyeleri
Köy
Ernest Hemingway
Bütün Hikâyeleri
Silahlara Veda
Güneş de Doğar
Cennet Bahçesi
John Steinbeck
Gazap Üzümleri
Zora Neale Hurston
Gözleri Tanrıyı İzliyordu
Nathanael West
Miss Lonelyhearts
Temizinden Bir Milyon
Çekirgelerin Günü
Richard Wright
Native Son
Black Boy
Eudora Welty
Toplu Hikâyeler
Delta Düğünü
Soyguncu Damat
Düşünceye Dalmış Yürek
Langston Hughes
Seçme Şiirler
Büyük Deniz
Dolaşırken Merak Ederim
Edmund Wilson
Işığın Kıyıları
Patriotic Gore
Kenneth Burke
Karşı Görüş
Nedenlerin Retoriği
Joseph Mitchell
Eski Otelde
Abraham Cahan
David Levinsky'nin Yükselişi
Kay Boyle
Üç Kısa Roman
Ellen Glasgow
Çıplak Topraklar
Demirin Damarı
John P. Marquand
H. M. Pulham, Esquire
John O'Hara
Toplu Hikâyeler
Samarra'da Randevu
Henry Roth
De Ki Uyku
Thornton Wilder
Üç Oyun
Robert Penn Warren
Kralın Bütün Adamları
Seçme Şiirler
Delmore Schwartz
Seçme Şiirler: Yaz
Bilgi
Weldon Kees
Toplu Şiirleri
Elizabeth Bishop
Bütün Şiirleri
John Berryman
Toplu Şiirleri
Paul Bowles
Esirgeyen Gökyüzü
Randall Jarrell
Bütün Şiirleri
Charles Olson
Maximus: Şiirler
Toplu Şiirler
Robert Hayden
Toplu Şiirleri
Robert Lowell
Toplu Şiirleri

Theodore Roethke
Toplu Şiirleri
Ateş İçin Saman Çöpü
James Agee
Yolculuk için İzin
Simdi Ünlü İnsanları Övelim
Jean Garrigue
Seçme Şiirler
May Swenson
Başka Bir Deyişle
Robert Duncan
Yayı Eğmek
Richard Wilbur
Yeni ve Toplu Şiirler
Richard Eberhart
Toplu Şiirler
M. B. Tolson
Harlem Galerisi
Kenneth Koch
Yeryüzünde Mevsimler
Frank O'Hara
Seçme Şiirler
James Schuyler
Toplu Şiirler
James Baldwin
Biletin Bedeli
Saul Bellow
Günü Yaşa
Augie March'ın Maceraları
Herzog
John Cheever
Hikâyeler
Kurşun Parkı
Ralph Ellison
Görülmeyen Adam
Truman Capote
Soğukkanlılıkla
Carson McCullers
Küskün Kahvenin Türküsü
Yalnız Bir Avcıdır Yürek
Flannery O'Connor
Bütün Hikâyeleri
Bilge Kan
Vladimir Nabokov
Lolita
Solgun Ateş
Gore Vidal
Myra Breckinridge
Lincoln
William Styron
Uzun Yürüyüş
J. D. Salinger
Çavdar Tarlasında Çocuklar (Gönülçelen)
Dokuz Hikâye
Wright Morris
Lone Tree'de Tören
Bernard Malamud
Hikâyeler
Kiev'deki Adam
Norman Mailer
Kendim İçin Reklam
Celladın Şarkısı
Antik Akşamlar
John Hawkes
Yamyam
İkinci Deri
William Gaddis
Şöhret
Tennessee Williams
Sırça Hayvan Koleksiyonu
İhtiras Tramwayı
Yaz ve Duman
Arthur Miller
Satıcının Ölümü
Edwin Justus Mayer

Karanlığın Çocukları
Harold Brodkey
Neredeyse Klasik Bir Tarzda Hikâyeler
Ursula K. Le Guin
Karanlığın Sol Eli
Raymond Carver
Telefon Ettiğim Yer
Robert Coover
Hizmetçiyi Dövmek
Don DeLillo
Beyaz Gürültü
Libra
Koşan Köpek
Mao II
John Crowley
Küçük, Büyük
Aegypt
Aşk ve Uyku
Guy Davenport
Tatlin!
James Dickey
Erken Hareket
Merkezi Hareket
E. L. Doctorow
Daniel'in Kitabı
Dünya Panayırı
Stanley Elkin
Yaşayan Son
William H. Gass
Kırsalın Kalbinin Kalbinde
Omensetter'ın Şansı
Russell Hoban
Riddley Walker
Denis Johnson
Melekler
Fiskadoro
İsa'nın Oğlu
Cormac McCarthy
Kan Meridyeni
Suttree
Tanrı'nın Çocuğu
William Kennedy
Ironweed
Albany Döngüsü
Toni Morrison
Solomon'un Şarkısı
Gloria Naylor
Brewster Place'in Kadınları
Joyce Carol Oates
Onlar
Walker Percy
Sinema Müdavimi
Grace Paley
İnsanın Küçük Rahatsızlıkları
Thomas Pynchon
V
49 Numaralı Parçanın Nidası
Yerçekiminin Gökkuşağı
Cynthia Ozick
Kıskançlık ya da Amerika'da Yiddiş
Stockholm'un Mesihi
Ishmael Reed
Mumbo Jumbo
Philip Roth
Portnoy'un Feryadı
Bir İnsan Olarak Hayatım
(Zincire Vurulmuş)Zuckerman: Bir Üçleme ve Epilog
Karşı Hayat
Baba Mirası
Operasyon Shylock
James Salter
Yalnız Yüzler
Işık Yılları
Robert Stone

Erler
Gün Doğuşu İçin Bir Bayrak
John Barth
Yüzen Opera
Yolun Sonu
Walter Abish
Alfabetik Afrika
Ne Kadar Alman
Tutulma Ateşi
Ayaklarının Altındaki Toprağım Ben
Donald Barthelme
Kırk Hikâye
Ölü Baba
Thomas M. Disch
Şarkının Kanatlarında
Paul Theroux
Sivrisinek Plajı
John Updike
Eastwick Cadıları
Kurt Vonnegut, Jr.
Kedi Beşiği
Edmund White
Elena'yı Unutmak
Napoli Kralı için Gece Müziği
James McCourt
Zaman Kalırsa
James Wilcox
Modern Baptistler
A. R. Ammons
Toplu Şiirler
Seçme Uzun Şiirler
Küre: Bir Harketin Biçimi
John Ashbery
Baharın Çifte Rüyası
Yüzen Ev Günleri
Seçme Şiirler
Akış Grafiği
Hotel Lautreamont
Ve Yıldızlar Parlıyordu
David Mamet
Amerikan Buffalo
Bağla Şu İşi
David Rabe
Kurdeleler
Sam Shepard
Yedi Oyun
August Wilson
Çitler
Joe Turner Geldi ve Gitti
Anthony Hecht
Erken Dönem Şiirleri
Edgar Bowers
Birlikte Yaşamak: Yeni ve
Seçme Şiirler
Donald Justice
Seçme Şiirler
James Merrill
İlk Dokuzdan
Sandover'daki Işık
W. S. Merwin
Seçme Şiirler
James Wright
Nehrin Üstünde: Bütün Şiirleri
Galway Kinnell
Seçme Şiirler
Irving Feldman
Yeni ve Seçme Şiirler
Donald Hall
Bir Gün
Eski ve Yeni Şiirler
Alvin Feinman
Şiirler
Richard Howard
Başlıksız Konular
Buluşlar
John Hollander

Casusluk Üstüne Düşünceler
Seçme Şiirler
Tesserae
Gary Snyder
Doğa Yok: Yeni ve Seçme Şiirler
Charles Simic
Seçme Şiirler
Mark Strand
Seçme Şiirler
Sürekli Hayat
Karanlık Liman
Charles Wright
On Bin Şeyin Dünyası
Jay Wright
Tarihin Boyutları
Komo'nun Çifte İcadı
Seçme Şiirler
Elaine'in Kitabı
Boleros
Amy Clampitt
Batıya
Alien Grossman
Ether Dome ve Diğer Şiirler: Yeni ve Seçme
Howard Moss
Yeni Seçme Şiirler
James Applewhite
Nehir Yazılar
J. D. McClatchy
Yolun Geri Kalanı
Alfred Corn
Kalabalığın İçinden Bir Ses
Douglas Crase
Revizyonist
Rita Dove
Seçme Şiirler
Thylias Moss
Küçük Cemaatler: Yeni ve Seçme Şiirler
Edward Hirsch
Dünyevi Önlemler
Tony Kushner
Amerika'da Melekler

Edebiyat eleştirmeni Harold Bloom, yayımlandığı günden beri bir mihenk taşı olarak kabul edilen eserinde, Kanon'un merkezine koyduğu Shakespeare'den yola çıkarak yaratıcı edebiyatı bilmek ve anlamak için okurlara çağrıda bulunuyor. Merkezdeki Shakespeare'i Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Johnson, Goethe; Wordsworth, Austen, Whitman, Dickinson, Dickens, George Eliot, Tolstoy, Ibsen; Freud, Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Borges, Neruda, Pessoa ve Beckett takip ediyor.

Batı Kanonu, edebiyat dünyasını etkileyen yazarların Bloom tarafından listelenişi değil sadece; edebiyatın bize, yaşamlarımıza değen kısımlarının tanımlanmasına, edebiyattan kendimize ve tarihimize bakmamıza da olanak sağlayan bir eser. Her şeyden önce iflah olmaz bir edebiyatsever olan Bloom, Kanon'a bir pencere daha açıyor; *Batı Kanonu*'nu iyi okurların, edebiyatseverlerin ve edebiyat eleştirisi okumak isteyenlerin başucu kitabına dönüştürüyor. Böylece yıllardır çeşitli akademik tartışmalarla yön verilmeye çalışılan Kanon'un gediği kapanıyor ve bize de hem tarihsel hem de edebi anlamda iyi düzenlenmiş bir kitabın peşinden gitmek kalıyor.

"Bloom'un yorumlarını okumak, klasik yazarları şimşeklerin ışığında okumak gibidir."

—M. H. Abrams
(The Norton Anthology of English Literature editörü, eleştirmen)





www.ithaki.com.tr
 facebook.com/ithakiyayin
 twitter.com/ithakiyayinlari

35 TL

İnternet Satış:
www.ilknokta.com

